TIGHT BINDING BOOK

UNIVERSAL LIBRARY
OU_202322
UNIVERSAL LIBRARY

ನಾಟಕಕಲೆ



ಚತ್ರ ರಾಮಶಾಸ್ತ್ರೀ ಒಡ್ಡಮನೆ

ವಿದ್ಯಾವಾಚಸ್ಪತಿ



K.E.
41

ಮಂಗಳೂರು

ಸದಾನಂದ ಸಹಕಾರಿ ಮುದ್ರಣಾಲಯದವರಿಂದ ಮುದ್ರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತು.

೧೯೨೪

ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಂದಿರ
ಧಾರವಾಡ

ನಾಟಕಕಲೆ



ಅಕ್ಕರಾಮಶಾಸ್ತ್ರೀ ಬಿಲ್ವಮನೆ

ವಿದ್ಯಾವಾಚಸ್ಪತಿ



ಮಂಗಳೂರು

ಸದಾನಂದ ಸಹಕಾರಿ ಮುದ್ರಣಾಲಯದವರಿಂದ ಮುದ್ರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತು.

೧೯೩೪

ಕ್ರಯ ೦—೧೦—೦

ಉಪೋದ್ಘಾತ

ಬೋಧನಾಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಗ್ರಂಥವಾಚನ, ವಿವರಣ, ಪ್ರಶ್ನೋತ್ತರ, ಚಿತ್ರಪ್ರದರ್ಶನ, ನಟನೆ ಇವು ಮುಖ್ಯ ಅಂಗಗಳು. ನೂತನ ವಿಷಯವನ್ನು ನಾವೇ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಓದಿ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲುಬಹುದು; ಬಲ್ಲವರ ವಿವರಣೆಯಿಂದ ತಿಳಿಯಬಹುದು; ನಾವು ಪ್ರಶ್ನೆಮಾಡಿ ಉತ್ತರವನ್ನು ಹೊಂದಿಯಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಗುರುಮುಖೇನ ಪ್ರಶ್ನೋತ್ತರ ರೂಪವಾಗಿ ನಡೆದ ಸಂಭಾಷಣೆಯಿಂದಾಗಲಿ ಅನುಭವ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು; ಇಲ್ಲವೆ ಬೇಕುಬೇಕಾದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ಅವುಗಳಿಂದ ಜ್ಞಾನಾರ್ಜನೆ ಮಾಡಬಹುದು; ನಮ್ಮೆದುರಿನಲ್ಲಿ ಆದ ನಟನೆಯಿಂದ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಆ ವಿಷಯದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಾಗಬಹುದು. ಈ ಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ಮಾನಸಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಆದಷ್ಟು ಹೆಚ್ಚಿನ ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಆದ ಜ್ಞಾನಸಂಪಾದನೆಯೇ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಮುದ್ರೆಯನ್ನೊತ್ತಿ ದೀರ್ಘಕಾಲದ ವರೆಗೆ ಅಳಿಸಿಹೋಗಲಾರದು. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ನೀತಿಬೋಧನೆ ಮುಂತಾದ ಗಹನ ವಿಷಯಗಳು ಮೊದಲಿನ ನಾಲ್ಕು ಕ್ರಮಗಳಿಗಿಂತಲೂ ನಟನೆಯಿಂದ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಬಗೆಬಗೆಯ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತವೆ. ಯಾಕಂದರೆ ಒಂದೆಡೆಯಲ್ಲಿ ಈ ನಟನೆಯು ನಮ್ಮ ಚಿತ್ತಾಪಹಾರ ಮಾಡುವಾಗ ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣುಮುಂದೆ ಸುಳಿಯುವ ದೃಶ್ಯವು ಭಿನ್ನಭಿನ್ನ ಸಜೀವ ವಸ್ತುವಿನ ಚಲನವಲನ, ಹಾವಭಾವ ಮುಂತಾದುವುಗಳಿಂದ ಆ ವಿಷಯಗಳ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಮೂರ್ತಿಮತ್ತಾಗಿ ತಂದು ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ನಟನೆಗೆ ಅಷ್ಟು ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವು ಬಂದಿದೆ.

ಇಂಥ ನಟನೆಯು ಪೂರ್ವ ಪಶ್ಚಿಮ ಖಂಡಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಕಾವ್ಯಗಳ ರೂಪವಾಗಿ ಸುಶಿಕ್ಷಿತ ಜನಾಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಪುರಸ್ಕೃತವಾದುದಲ್ಲದೆ ಅಂಥ ಜನಾಂಗಗಳ ವಾಙ್ಮಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಒಂದು ಅಂಗವಾಗಿದ್ದು ಬಗೆಬಗೆಯ ಸುಧಾರಣೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಭರತಖಂಡದಲ್ಲಿ ಕಾಳಿದಾಸನೂ ವಿಲಾಯತಿಯಲ್ಲಿ ಶೇಕ್ಸ್ಪಿಯರನೂ ಗತಿಸಿ ಹಲವು ಕಾಲವಾದರೂ ಅವರು ರಚಿಸಿದ ನಾಟಕ ಕಾವ್ಯಗಳು ಈಗಲೂ ಅನೇಕ ಸುಶಿಕ್ಷಿತರ ಮತ್ತು ವಾಙ್ಮಯ ಪಂಡಿತರ ಪುಸ್ತಕ ಭಂಡಾರಗಳನ್ನು ಅಲಂಕರಿಸಿರುವುದಲ್ಲದೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ನೂತನನೂತನ ಟೀಕೆಗಳು ಹೊರಡುತ್ತಲೇ ಇದ್ದಾವೆ. ಇದಕ್ಕೆಲ್ಲ ಅಂಥಾ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿರುವ ಅಪೂರ್ವರಚನೆಯೂ ಅದನ್ನು ಮೂರ್ತಿಮತ್ತಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದುದರಿಂದ ಜನತೆಯ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಉಂಟಾದ ಪ್ರಕಾರಗಳೂ ಕಾರಣವಾಗಿವೆ.

ಅಂಥ ಈ ನಾಟಕಕಲೆಯ ಉತ್ಪತ್ತಿಯು ಹೇಗೆ ಉಂಟಾಯಿತು, ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಯಾವುವು, ಅದರಲ್ಲಿ ಏನೇನು ಪರಿವರ್ತನೆಗಳುಂಟಾಗಿವೆ, ಯಾವಯಾವ ಅಂಗಗಳು ಅಡಕವಾಗಿವೆ ಮುಂತಾದುವುಗಳನ್ನು ಒಳಕೊಂಡು ನಾಟಕಕಲೆಯ ಜನ್ಮಕಥೆಯನ್ನು ಬರೆಯುವುದೇ ಈ ಗ್ರಂಥದ ಉದ್ದೇಶ. ಆದರೆ ಬರೇ ಇತಿಹಾಸವನ್ನೂ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೂ ವರ್ಣಿಸಿದ ಮಾತ್ರದಿಂದಲೇ ವಾಚಕರಿಗೆ ಈ ಬಗೆಯ ವಾಙ್ಮಯದಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಬೇಕಾದಷ್ಟು ಅಭಿರುಚಿಯು ತಲೆದೋರಲಾರದು ಎಂಬ ಕಾರಣದಿಂದ ಶೇಕ್ಸ್ಪಿಯರನ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯ ನಾಟಕಗಳ ಮತ್ತು ಭರತಖಂಡದ ಮಹಾಕವಿಗಳ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳ ಸಂಕ್ಷೇಪ ಟೀಕೆಯನ್ನು ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಶಿಷ್ಟಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬರೇ ದ್ರವ್ಯಾರ್ಜನೆಯ ಕಾಂಕ್ಷೆಯಿಂದ ಹೇಗೆ ವರ್ಣಸಾಂಕರ್ಯವಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಈ ಕಲೆಯ ಮೂಲೋದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಭಂಗವಾಗಿ ಯಾವ ದುಷ್ಪರಿಣಾಮಗಳು ತಲೆದೋರಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಬಲು ಚೆನ್ನಾಗಿ ವಿವರಿಸಿದಲ್ಲದೆ ಈ ನಾಟಕಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡ ಅಸಭ್ಯಪ್ರಯೋಗಗಳು ಕನ್ನಡ ವಾಙ್ಮಯದ ಈ ಅಂಗದ ಬಡತನವನ್ನು ಮತ್ತು ತನ್ಮೂ

ಲಕ ಕನ್ನಡಿಗರ ಸಂಕುಚಿತವಾದ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಹೇಗೆ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಿವೆ ಎಂದೂ ಈ ಗ್ರಂಥಕಾರರು ತೋರಿಸಿರುವರು. ಇದಲ್ಲದೆ ಈ ಗ್ರಂಥದ ಪರಿಶಿಷ್ಟದಲ್ಲಿ ರಸ, ಭಾವ, ರಸಾಭಾಸ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾದರೂ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳಿಂದೊಡಗೂಡಿದ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಸಹ ಕೊಟ್ಟಿರುವರು. ಗ್ರಂಥಕಾರರಾದ ವಿದ್ಯಾವಾಚಸ್ಪತಿ ಆತ್ಮರಾಮಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಓಡ್ಲಮನೆ, ಇವರು ಸಂಸ್ಕೃತ, ಮರಾಠಿ ವಾಙ್ಮಯದ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಕರತಲವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡುದಲ್ಲದೆ ಹಲವು ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಬರೆದು ತಮ್ಮ ಲೇಖನಿಯ ಪ್ರಾಬಲ್ಯವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡಿರುವರು. ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯ ಜ್ಞಾನವೂ ಇವರಿಗೆ ತುಂಬಾ ಇದೆ. ಇವರು ಈ ನಾಟಕ ಕಲೆಯ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ಮಾಡಿಸುವ ತವಕದಿಂದ ಈ ಪುಟ್ಟಗ್ರಂಥವನ್ನು ಪ್ರಕಾಶಪಡಿಸಿರುವರು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಗ್ರಂಥಗಳೇ ಕಡಿಮೆ: ಇಲ್ಲವೆಂದರೂ ಇಲ್ಲವೆನ್ನಬಹುದು. ಈ ಕುಂದಕವನ್ನು ಹೋಗಲಾಡಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಈ ಗ್ರಂಥಕಾರರು ಮಾಡಿದ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕಾಗಿ ಕನ್ನಡಿಗರು ಇವರಿಗೆ ಚಿರಋಣಿಗಳಾಗಿರುವರು. ಈ ಗ್ರಂಥವು ಸಾಕಷ್ಟು ಸಣ್ಣದಾಗಿದ್ದು ಸುಲಭ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದಲೂ ಇದರ ಪೀಠಿಕೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಈ ನಾಟಕಕಲೆಯ ಸಾಮಾನ್ಯ ವಿಚಾರವನ್ನು ಗ್ರಂಥಕಾರರು ತಮ್ಮ ವಿಚಕ್ಷಣ ಲೇಖನಿಯಿಂದ ನಡಿಸಿರುವುದರಿಂದಲೂ ಈ ಉಪೋದ್ಘಾತವನ್ನು ಇನ್ನೂ ಬೆಳಸದೆ ಈ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಕನ್ನಡವಾಙ್ಮಯ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಲಿಕ್ಕಿರುವ ವಾಚಕವರ್ಗದ ಮುಂದಿಡುವೆನು.

ಉಳ್ಳಾಲ ಮಂಗೇಶರಾವ್.

ಶುದ್ಧಾಶುದ್ಧ ಪತ್ರಿಕೆಯು

ಅಶುದ್ಧಪಾಠ	ಶುದ್ಧಪಾಠ	ಪುಟ	ಪಂಕ್ತಿ
ಗೃಹಾಸ್ಥಾಶ್ರಮದ	ಗೃಹಸ್ಥಾಶ್ರಮದ	೬	೩
ಕಾವ್ಯ್ಯಾದ್ಯ್ವೇ ಶಿಕ್ಷಣಾತ್	ಕಾವ್ಯಾದ್ಯ್ವೇಕ್ಷಣಾತ್	೧೨	೨೩
ಅಬಿವ್ಯಂಜಿಸುವ	ಅಭಿವ್ಯಂಜಿಸುವ	೧೫	೩
ಕಾವ್ಯಗಳ	ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ	೧೭	೧೦
ಉದ್ದ್ರಾೃತ	ಉದ್ಧೃತ	೨೨	೪
ಮುಖ	ಮುಖ್ಯ	೪೬	೨೪
ಅಥವಾ	ಅಥವಾ	೫೯	೨
ವಿಪರ್ಯಾತ್ತ	ವಿಪರ್ಯಸ್ತ	೬೭	೯

ನಾಟಕಕಲೆ



೧. ಸಾಮಾನ್ಯ ವಿಚಾರ

ನಾಟಕವು ಮನೋರಂಜನಕ್ಕೂ ನೀತಿಬೋಧಕ್ಕೂ ಒಂದು ಉತ್ತಮ ವಾದ ಸಾಧನವು. ಪಕ್ಷಿಗಳ ಮಧುರವಾದ ಆಲಪನ, ಚಿಗುರುಗಳಿಂದ ಕಂಗೊಳಿಸುವ ಅಥವಾ ವಿಕಸಿತವಾದ ತೋಟಗಳ ಸಂದರ್ಶನ, ಆಕಾಶಮಂಡಲ ದಲ್ಲಿಯ ಸಂಧ್ಯಾರಾಗ ಮುಂತಾದವುಗಳಿಂದ ಮನೋರಂಜನವು ಮಾತ್ರ ಉಂಟಾಗ ಬಹುದು. ವಿದುರನ ಉಪದೇಶ, ಭರ್ತೃಹರಿಯ ನೀತಿ, ಸೋಮೇಶ್ವರನ ಶತಕ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಂದ ಬರೆ ನೀತಿಬೋಧವು ಮಾತ್ರ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗಬಹುದು. ಈ ಎರಡು ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿಯ ಬರೆ ಒಂದೊಂದರಿಂದ ಮನೋರಂಜನ ಮತ್ತು ನೀತಿಬೋಧ ಇವೆರಡೂ ಉಂಟಾಗಲಾರವು. ಆದರೆ ನಾಟಕವು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದುದಂತೆ ಎರಡೂ ಪ್ರಯೋಜನಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಈ ಲೋಕದ ನ್ಯಾಯ್ಯ ಮತ್ತು ಧರ್ಮ್ಯವಾದ ಸುಖ, ಪರಲೋಕದ ಸ್ವರ್ಗಸುಖ, ಮತ್ತು ಕೊನೆಗೆ ಸರ್ವೋತ್ತಮ ವಾದ ಮೋಕ್ಷಸುಖ, ಇವುಗಳನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸುವುದೆ ಮಾನವ ಜನ್ಮದ ಇತಿ ಕರ್ತವ್ಯವೆಂದು ತಿಳಿವುಂಟು ಮತ್ತು ಇಂಥ ಇತಿಕರ್ತವ್ಯವು ಕೇವಲ ಮನೋರಂಜನ ದಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕೇವಲ ಮನೋರಂಜನವು ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಐಹಿಕಸುಖಕ್ಕೆ ಸಾಧನವಾಗಬಹುದು. ಹೊರತು ಅದರಿಂದ ಮೇಲುತರಗತಿಯ ಸುಖವು ಲಭಿಸ ಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಮೇಲುತರಗತಿಯದಾದ ಚಿರಕಾಲಿಕ ಸುಖವು ನೀತಿಯಿಂದ ನಡಕೊಳ್ಳು ವವನಿಗೆ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಕಾಶದಿಂದ ವಸ್ತುಗಳ ರೂಪ ಜ್ಞಾನವುಂಟಾಗು ವಂತೆ, ನೀತಿಜ್ಞಾನದಿಂದ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಸ್ವಹಿತದ ಮಾರ್ಗವು ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಗಾಳಿಯು ಮೋಡಗಳನ್ನು ಓಡಿಸಿ, ಸುಂದರವಾದ ಚಂದ್ರಮಂಡಲವನ್ನು ಲೋಕಕ್ಕೆ ತೋರಿಸಿಕೊಡುವಂತೆ, ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರವು ಮನುಷ್ಯನ ದುಷ್ಟವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಹೋಗ ಲಾಡಿಸಿ, ಪುರುಷಾರ್ಥವನ್ನು ಉಪದೇಶಿಸುತ್ತದೆ. ಎಂದ ಮೇಲೆ ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರವು ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ನಿಜವಾದ ಮನುಷ್ಯನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎಂದು ಚುಟುಕಿನಿಂದ

ಹೇಳಬಹುದು. ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರವು ಈ ಮೇರೆಗೆ ಸರ್ವೋತ್ಕೃಷ್ಟವಾಗಿದೆಯಾದರೂ ಅದರ ತತ್ವಗಳು ಗಹನವಿರುವುದರಿಂದ ಆಕಲನಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗವು. ನೀತಿತತ್ವಗಳು ರುಕ್ಷವಾದವುಗಳು. ಅಹಿಂಸೆ, ಸತ್ಯ, ಅಸ್ತೇಯ ಇವುಗಳನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಮುದ್ರಿತವಾಗುವಂತೆ ಬೋಧಿಸುವುದು ಬಹು ಪ್ರಯಾಸದ ಕಾರ್ಯವು. ಗಣಿತಶಾಸ್ತ್ರವು ಹೇಗೆ ಗಹನವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಸಾಮಾನ್ಯರ ಶಕ್ತಿಯ ಹೊರಗಿರುವುದೊ ಹಾಗೆಯೆ ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರವಾದರೂ ಎಲ್ಲರ ಗ್ರಹಣಶಕ್ತಿಗೆ ಒಳಗಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆಗ ಇಂಥ ಉತ್ತಮ ತತ್ವಗಳಿದ್ದು ಕೂಡ—ಸಮಾಜದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಮತ್ತು ಪುರುಷಾರ್ಥದ ಪ್ರಾಪ್ತಿಗೆ ಅವಶ್ಯಕವಾದ ಇಂಥ ನೀತಿತತ್ವಗಳಿದ್ದು ಕೂಡ—ಪ್ರಯೋಜನವಿಲ್ಲದಂತಾಗುತ್ತದಲ್ಲವೆ? ನಿಜ. ಈ ಅನಿಷ್ಟಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಪರಿಹರಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೆ ನಾಟಕವು ಅವತರಿಸಿರುವುದು. ರುಕ್ಷವಾದ ನೀತಿತತ್ವಗಳೂ ಮನೋರಂಜನದ ಸಹಾಯದಿಂದ ಸುಖಗ್ರಾಹಿಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಹುಟ್ಟು ಒತ್ತುವ ಕೆಲಸವು ಬಹು ಪರಿಶ್ರಮದ್ದು. ಆದರೆ ತಾಳಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿ ಹಾಡನ್ನು ಹಾಡುತ್ತ ಅಂಬಿಗರು ಆ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುವರು. ಪರಿಶ್ರಮದ ಯಾವ ಕಾರ್ಯವಾದರೂ, ಗಾಯನ, ವಾದನ ಇತ್ಯಾದಿ ಮನೋರಂಜಕ ಸಾಧನಗಳಿಂದ ಸುಕರವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಮೇರೆಗೆ ಬುದ್ಧಿಗೆ ಅಗಮ್ಯವಾದ ಮತ್ತು ಅತ್ಯುನ್ನತವಾದ ತತ್ವಗಳು ಕಾವ್ಯ, ನಾಟಕ, ಕಾದಂಬರಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಲಲಿತವಾದ ಮತ್ತು ಬಹು ವಿಧ ಸುಭಾಷಿತಗಳಿಂದಲೂ ಅಲಂಕಾರಗಳಿಂದಲೂ ಮಿಶ್ರವಾದ ವಾಙ್ಮಯದಿಂದ ಸುಬೋಧವಾಗುತ್ತವೆ.

ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿಚಾರಮಾಡಿದುದಲ್ಲಿ ನಾಟಕವು ಎಷ್ಟು ಮಹತ್ವದ ಮತ್ತು ಉಪಯುಕ್ತವಾದ ವಾಙ್ಮಯವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದು ಗೊತ್ತಾಗದೆ ಇರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ಮಹತ್ವವು ಇನ್ನೂ ಒಂದೆರಡು ಸಂಗತಿಗಳ ಮೇಲೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಸಾರದೊಳಗಿನ ಸ್ವಭಾವಚಿತ್ರಗಳು ಬಂದಿರುತ್ತವೆ. ರಮಣೀಯವಾದ ವನಶ್ರೀ, ಪ್ರಸನ್ನವಾದ ನದೀಪ್ರವಾಹ, ಸಂಧ್ಯಾರಾಗದಿಂದ ಪೂರ್ಣವಾದ ಆಕಾಶಪ್ರದೇಶ ಇತ್ಯಾದಿ ಜಡಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಹೇಗೊ ಹಾಗೆಯೆ ಸ್ವೈರಸಂಚಾರಿಗಳಾದ ಪಕ್ಷಿಗಳ ಹಾರಾಟ, ಭಯಚಕಿತವಾದ ಮೃಗಗಳ ಅಲ್ಲಿಯೆ ನಿಲ್ಲುವಿಕೆ, ಹುಲ್ಲಿಗಾಗಿ ತಾಯಿ, ತಾಯಿಗಾಗಿ ಕರು ಈ ಮೇರೆಗೆ ಇವುಗಳ ಒಂದರ ಹಿಂದೆ ಇನ್ನೊಂದರ ಓಟ ಮುಂತಾದ ದೇಖಾವೆಗಳನ್ನೂ, ವಿವಿಧ ಅವಸ್ಥೆಗಳ ದೆಸೆಯಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಮನುಷ್ಯನ ಮುಖಭಾವಗಳನ್ನೂ ಕುಶಲ ಚಿತ್ರಕಾರನು ಹೇಗೆ ತೋರಿಸುವನೊ, ನಾಟಕಕರ್ತನಾದ ಕವಿಯು ಕೂಡ ಈ ಎಲ್ಲ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಮಾತಿನ ಕನ್ನಡಿಯಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿ ತೋರಿಸುವನು. ಈಗಲಂತೂ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ತುಂಬಾ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಹೊಂದಿರುವುದರಿಂದಲೂ, ವಿದ್ಯುಚ್ಛಕ್ತಿಯಂಥ ಯಾಂತ್ರಿಕ ಸಹಾಯವು ಸಿಕ್ಕಿರುವುದರಿಂದಲೂ ಸಿನೆಮಾದೊಳಗಿನ ಚಿತ್ರಗಳು ಜಡಸೃಷ್ಟಿಯ ದೇಖಾವೆ, ಕಥಾಪ್ರಸಂಗ ಮತ್ತು ವಿಶಿಷ್ಟತರದ

ಮಾನವ ಮನೋವೃತ್ತಿ ಇವುಗಳ ಅನುಭವವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ತಂದುಕೊಡುತ್ತವೆ. ಉತ್ತಮವಾದ ನಾಟಕಗಳಾದರೂ ಇನ್ನೂ ಹೃದಯಂಗಮವಾಗಿ ಆಯಾ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಅನ್ಯೂನವಾದ ಪ್ರದರ್ಶನದಿಂದ ಸಾಮಾಜಿಕರನ್ನು (ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು) ತಲ್ಲೀನಗೊಳಿಸಿ ಮೈಮರೆಯಿಸುತ್ತವೆ. ಇದರ ಅರ್ಥವೆ ನಾಟಕವು 'ಮೋಹಿನೀ ವಿದ್ಯೆ' ಎಂಬುದಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಿದ ವಿಷಯವನ್ನು ನಟನು ಅರ್ಥಾನುಸಾರವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರಿಸುವ ಕಾರಣ, ಮುಂದೆ ಕುಳಿತಿರುವ ಸಾಮಾಜಿಕನು ಅದನ್ನೆ ತಾನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆಂದು ತಿಳುಕೊಂಡರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಸಾರದ ಪ್ರಸಂಗವು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗುವುದರಿಂದ ಎಂದರೆ ಇಂಥಾದೊಂದು ಅನುಕೂಲತೆಯು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬಂದಿರುವ ಕಾರಣ, ಧರ್ಮ, ನೀತಿ, ವ್ಯವಹಾರ, ಉದ್ಯೋಗ ಮೊದಲಾದ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಜನಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಯಾವ ವಿಧದ ದಾರಿಯನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಡಬೇಕೆಂದಿರುವುದೊ ಅಂಥ ದಾರಿಯನ್ನು ಕವಿಯು ನಾಟಕದ ಮುಖಾಂತರವಾಗಿ ತೋರಿಸಿಕೊಡಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇದೆ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಿಬಂಧಕಾರರು ನಾಟಕದ ಗುಣವರ್ಣನಾವಸರದಲ್ಲಿ "ನಾಟಕವು ಸಂಸಾರದ ಪ್ರತಿನಿಧಿ" ಎಂದು ಚಿಕ್ಕ ಮಾತಿನಿಂದ ಹೇಳಿರುವರು. ಭರತಮುನಿಯ 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ'ದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ "ಪಂಚಮವೇದ"ವೆಂದು ಹೇಳಿದುದರ ರಹಸ್ಯವಾದರೂ ಇದೇ ಸರಿ. ವೇದಗಳು ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧೀಕರಿಸುವುದರಿಂದ ಹೇಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಪೂಜ್ಯವಾಗಿವೆಯೊ ಹಾಗೆಯೆ ನಾಟಕಗಳು ಸಾಂಸಾರಿಕ ಚಿತ್ರವನ್ನು ತೋರಿಸಿ ಧರ್ಮ, ನೀತಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಉಪದೇಶಿಸುವ ಪ್ರಾತಿನಿಧ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ ಕಾರಣ ಮಹತ್ವವುಳ್ಳವುಗಳಾಗಿವೆ. ಸಾರಾಂಶ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದರೂ ಒಂದೆ, ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನಶಾಸ್ತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದರೂ ಒಂದೆ, ನಾಟಕವು ಸಂಸಾರದ ಚಿತ್ರವೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಮತ್ತು ಇದೇ ಅದರ ಮಹತ್ವಕ್ಕೆ ಕಾರಣವು.

ಮೇಲೆ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ ಈ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣಗಳಲ್ಲದೆ ಇನ್ನು ಬೇರೆ ಚಿಕ್ಕಪುಟ್ಟ ಕಾರಣಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಗಾಯನವಾದನಾದಿ ಕಲೆಗಳಂತೆ ವಕ್ತೃತ್ವ ಕಲೆಯು ಈ ನಾಟಕದಿಂದ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮುಂಚಿನಿಂದಲೆ ಪದ್ಯಗಳಿರುತಿದ್ದ ಕಾರಣ ಗಾಯನಕಲೆಗೆ ತುಂಬಾ ಆಸ್ಪದವು ಸಿಕ್ಕಿದೆ. ಕೇವಲ ಗಾಯನದಲ್ಲಿ ಸ್ವರಗಳ ಆಲಪನ, ಆರೋಹಾವರೋಹ, ತಾನ, ಕಂಪ ಇತ್ಯಾದಿ ಸಾಧನದಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಮಾಧುರ್ಯವನ್ನು ತಂದು ಕೊಟ್ಟರೆ ಗಾಯಕನ ಕಾರ್ಯವು ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಟನು ಮೇಲಿನ ಈ ಎಲ್ಲ ಸಾಧನಸಂಪತ್ತನ್ನು ಪಡಕೊಂಡು ಪುನಃ ಅಭಿನಯದ ಸಹಕಾರಿತೆಯಿಂದ ಗಾನವನ್ನು ಆಲಪಿಸುವವನಾದ ಕಾರಣ ಅವನ ಮೇಲೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಜವಾಬುದಾರಿಯು ಬಂದಿರುವುದು. ಪದ್ಯದೊಳಗಿನ

ಅರ್ಥವನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಅಭಿನಯವು ಅತ್ಯಂತ ಆವಶ್ಯಕವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಕಂಠ ಮಾಧುರ್ಯದೊಟ್ಟಿಗೆ ಅಭಿನಯ ಚಾತುರ್ಯವು ಸಹ ನಟನಲ್ಲಿ ಬೇಕೇ ಬೇಕು. ಎಂದ ಮೇಲೆ ಅಭಿನಯ ನೈಪುಣ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಲು ನಾಟಕವು ಮುಖ್ಯ ಸಾಧನ ವಾದುದರಿಂದ, ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದರ ಮಹತ್ವವು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ವಕ್ತೃತ್ವ ವಂತೂ ನಾಟಕದ ಜೀವಾಳವೆಂದೆ ಹೇಳಬಹುದು. ಮೊದಲಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪದ್ಯಗಳಂತೆ ಗದ್ಯಗಳು ಇರುತಿದ್ದವು. ಈಗಿನ ಸುಶಿಕ್ಷಿತ ಲೋಕಾಭಿರುಚಿಯು ಗದ್ಯದ ಕಡೆಗೆನೆ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಹೋಗುತ್ತಿದೆ; ಮತ್ತು ಇದಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿ ಈಗಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಗದ್ಯಭಾಗವೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಗ್ರಥಿತವಾದುದಿರುವುದು. ಗದ್ಯಭಾಗವನ್ನು ವೇದಪಾಠದಂತೆ ಅಖಂಡವಾಗಿ ಮತ್ತು ಉದಾತ್ತಾನುದಾತ್ತ ಸ್ವರಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದುದಾಗಿ ಹೇಳಿದರೆ ಸಾಲದು; ಅಥವಾ ಗಿಣಿಪಾಠದಂತೆ ಪಟಪಟನೆ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಹಾರಿಸಿದರೆ ಸಾಲದು; ಇಲ್ಲವೆ ಏಕಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಸಮುದ್ರದಂತೆ ಘೋ ಘೋ ಎಂದು ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಹೊರಡಿಸಿದರೂ ಸಾಲದು. ವಕ್ತೃತ್ವವು ಈ ಎಲ್ಲ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ವಕ್ತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ವೇದಪಾಠದಂತೆ ಉದಾತ್ತಾನುದಾತ್ತಾದಿಗಳು ಬೇಕಾದರೂ, ಶುಕಪಾಠದಂತೆ ಅಸ್ಖಲಿತತ್ವವು ಅವಶ್ಯವಿದ್ದರೂ ಮತ್ತು ಸಮುದ್ರಧ್ವನಿಯಂತೆ ಗಾಂಭೀರ್ಯವು ಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗಿದ್ದರೂ ಅರ್ಥಾನುಸಂಧಾನ, ವಿವೇಚನಾಶಕ್ತಿ, ಶ್ರೋತೃಗಳ ಸಮ್ಮುಖೀಕರಣ ಮೊದಲಾದ ಗುಣಗಳು ಮತ್ತು ಉಪಕರಣಗಳು ಅತ್ಯವಶ್ಯವಿರುವುದರಿಂದ ವಕ್ತೃತ್ವಕಲೆಯು ವೇದಪಾಠವಲ್ಲ, ಶುಕಪಾಠವಲ್ಲ, ಸಮುದ್ರಪಾಠವೂ ಅಲ್ಲ. ನಾಟಕವು ಸಂದರ್ಭದ ಚಿತ್ರವು. ಅದನ್ನು ವಕ್ತನು ತನ್ನ ವಕ್ತೃತ್ವದ ಬಲದಿಂದ ಶ್ರೋತೃಗಳ ಮನಸ್ಸಿನ ಮುಂದೆ ತಂದು ನಿಲ್ಲಿಸಬೇಕಾಗಿರುವುದು. ಈ ಕೆಲಸವು, ಅವನು ಗಿಣಿಪಾಠವನ್ನಾಡಿದರೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತಿದೆಯೇ? ಇಲ್ಲ. ಅರ್ಥಾನುಸಾರವಾದ ಅಭಿನಯ, ಮುಖಭಾವ ಇವೆಲ್ಲ ಅವನ ಮುಖ್ಯ ಸಾಧನಗಳು. ಇಂಥ ವಕ್ತೃತ್ವ ಕಲೆಯು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಹು ಅವಶ್ಯವಾಗಿದೆ. ನೆರೆದ ಸಾಮಾಜಿಕರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ತನ್ಮಯಗೊಳಿಸಲು ನಟನಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕಾದ ಮೊದಲನೆಯ ಗುಣವು ವಕ್ತೃತ್ವವು. ಅನಂತರ ಗಾಯನ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯವು. ಈ ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳಿಗೆ ನಾಟಕವು ತವರುಮನೆಯಾದ ಕಾರಣ ಈ ಕಲೆಗಳ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದರ ಮಹತ್ವವು ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕಕಲೆಯ ಮಹತ್ವವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಾಗ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕ ವಿಮರ್ಶಕನಾದ ಸ್ಲೆಜೆಲ್‌ನೆಂಬ ನಿಬಂಧಕಾರನು ನಾಟಕದ ಉಪಯುಕ್ತತೆಯನ್ನು ಬಹು ವಿಧದಿಂದ— ಆದರೂ ಚುಟುಕಿನಿಂದ ಮಾರ್ಮಿಕವಾಗಿ ಮುಂದಿನಂತೆ ಬರೆದಿರುವನು:—"ನಾಟಕಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿವಿಧಕಲೆಗಳು ಸಮ್ಮಿಳಿತವಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕರ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಒಂದು ವಿಲಕ್ಷಣವಾದ, ಐಂದ್ರಜಾಲಿಕವಾದ, ಸುಪರಿಣಾಮ

ವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತಿವೆ. ಉತ್ತಮವಾದ ಕವಿತೆಯು ಎಲ್ಲ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸಿ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಈ ಕವಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬೇರೆಬೇರೆ ವಾದನಗಳು ಭೂಷಣಭೂತವಾಗುವವು. ಈ ವಾದನದೊಟ್ಟಿಗೆ ಸಂಗೀತವು ಏಕಜೀವವಾಗುವುದರಿಂದ ಸಾಮಾಜಿಕರ ಚಿತ್ತ ವನ್ನು ಅಪಹರಿಸುವುದು. ಸಾರಾಂಶ ಈ ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳು ಒಂದಿಲ್ಲವಾದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯಿಂದ ಮನೋರಂಜನದ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಒಂದಾನೊಂದು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಕಲೆಯು ನೂರಾರು ವರ್ಷಗಳ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದುದಿದ್ದರೆ ನಾಟಕವು ಅದನ್ನು ಎರಡು ಮೂರು ತಾಸಿನ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮುಂದೆ ತಂದು ನಿಲ್ಲಿಸುವುದು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ನಾಟಕವು ಉಚ್ಚನೀಚರ, ಸ್ತ್ರೀಪುರುಷರ, ವೃದ್ಧತರುಣರ, ಬಾಲ ಬಾಲಿಕೆಯರ—ಎಲ್ಲರ ಮನೋರಂಜನಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯಸ್ಥಾನವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರಾಜನಂತೆ ತಿರುಕನು ಸಹ ತನ್ನ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಯು ಕೂಡ ನಾಟಕವನ್ನು ಬಹು ಆದರದಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸುವನು." ಇದರ ಕಾರಣ ವಾದರೂ ಶ್ಲೆಜೆಲ್‌ನು ಹೇಳಿದ ಮೇರೆಗೆ ನಾಟಕವು ಸರ್ವವಿದ್ಯಾಕಲೆಗಳಿಗೆ ಮುಖ್ಯ ಸ್ಥಾನವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದೇ ಸರಿ. ಈ ಎಲ್ಲ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಮಹಾಕವಿಯಾದ ಕಾಲಿದಾಸನು ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಚಿಕ್ಕ ಚರಣದಲ್ಲಿ ತಂದಿರು ವನು:—"ನಾಟ್ಯಂ ಭಿನ್ನರುಚೇರ್ಜನಸ್ಯ ಬಹುಧಾಪ್ಯೇಕಂ ಸಮಾರಾಧನಮ್" ಇದರ ಅರ್ಥವೇನೆಂದರೆ, 'ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅಭಿರುಚಿಯುಳ್ಳ ಜನರಿಗೆ ನಾಟಕವು ಮಾತ್ರ ಮತಭೇದರಹಿತವಾದ ಒಂದು ಸ್ಥಾನವು. ಯಾವ ಅಭಿರುಚಿಯವನಾದರೂ ನಾಟಕದ ಆಸ್ವಾದನದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ಮೇರೆಗೆ ನಾಟಕವು ಅನೇಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮತ್ತು ಅನೇಕ ಪ್ರಕಾರದಿಂದ ಉಪಯುಕ್ತವೂ, ಮಹತ್ವವುಳ್ಳದ್ದೂ ಆದುದರಿಂದ ಅದು ಲೋಕಶಿಕ್ಷಣದ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖಸಂಸ್ಥೆಯೆಂದು ತಿಳಿಯಲು ಅಡ್ಡಿ ಇಲ್ಲ. ನಾಟಕದಿಂದ ಕೇವಲ ಮನೋರಂಜನವೇ ಆಗುವುದಾಗಿದ್ದರೆ ಅದು ಇದುವರೆಗೆ ಬಾಳುತಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಜನರು ಇದುವರೆಗೆ ಎಷ್ಟೋ ಮನೋರಂಜನದ ಸಾಧನಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಅವೆಲ್ಲ ಈಗ ಇವೆಯೆ? ಚುಕ್ಕೆಗಳು ಏನೋ ಒಂದು ಕ್ಷಣಕಾಲ ಆಹ್ಲಾದಗೊಳಿಸಿ ಹೇಗೆ ಮಾಯವಾಗುವವೋ, ಹಾಗೆಯೆ ಬರೆ ಮನೋರಂಜನವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಉಂಟುಮಾಡುವ ಈ ಸಾಧನಗಳು ಚಿರಾಯುಗಳಾಗಿ ನಿಲ್ಲದೆ ಇದ್ದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿದೆಯೆ? ನಾಟಕವು ಮಾತ್ರ ಈ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದುದಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಲು ಸಂತೋಷವಾಗುವುದು. ಈ ಪ್ರಕರಣದ ಆದಿಯಲ್ಲೆ ವಿಶದಪಡಿಸಿದಂತೆ ನಾಟಕವು ನೀತಿಬೋಧವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವ ಕಾರಣ ಅಥವಾ ಈಗಲೇ ಹೇಳಿರುವಂತೆ ಲೋಕಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕಾಗಿಯೆ ನಾಟಕವು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವ ಕಾರಣ ಈ ನಾಟಕಸಂಸ್ಥೆಯು ಬಹು ಪುರಾತನವಾದರೂ

ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದೆ. ಇಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲ, ಎಲ್ಲ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಕಲೆಯು ಇನ್ನಷ್ಟು ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತಿದೆ. ಧರ್ಮಾನುಕೂಲವಾಗಿ ಸ್ತ್ರೀಪುರುಷರ ಪ್ರೇಮಬಂಧನವನ್ನು ತೋರಿಸಿ, ಗೃಹಾಸ್ಥಾಶ್ರಮದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಪ್ರಸ್ಥಾಪಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿಯಾಗಲಿ, ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನದಂತೆ ಸತ್ಯವ್ರತ, ರಾಮನದಂತೆ ಲೋಕಾರಾಧನ, ಯುಧಿಷ್ಠಿರನದಂತೆ ಸತ್ವಗುಣ ಇವೇ ಮೊದಲಾದವುಗಳನ್ನು ಉಪದೇಶಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿಯಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಸಾಮಾಜಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅತಿಗರ್ಹಣೀಯವಾದ ಅತ್ಯಾಚಾರವನ್ನು ತಗ್ಗಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿಯಾಗಲಿ ಇಲ್ಲವೆ ದುರಾಚಾರವನ್ನು ನಿರ್ಮೂಲಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿಯಾಗಲಿ ನಾಟಕದ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಉತ್ತಮವಾದ ರಸಾಯನವೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕು. ಬಾಲವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ಮತ್ತು ಪ್ರೌಢಶಿಷ್ಯರ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ನೀತಿತತ್ವದಂತೆ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸದ ಆವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಲಂತೂ ನಾಟಕವು ಬಹು ಉಪಯುಕ್ತವಾದ ಸಾಧನವಾಗಿದೆ. ಸುಧಾರಿಸಿದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಮೂಲಕದಿಂದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕ ಮತಗಳನ್ನು ಲೋಕಪ್ರಿಯವಾದವುಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುತಿದ್ದುದಂತೆ, ವಿವಕ್ಷಿತ ರಾಜಕೀಯ ಮತಗಳ ಪ್ರಸಾರದ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ, ಅಲ್ಲಿಯ ಕುಶಲಕಲ್ಪಕರು, ಈ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಹತ್ಯಾರುಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವರು. ಸಾರಾಂಶ, ಯಾವ ವಿಷಯದಲ್ಲೂ ಮತ್ತು ಯಾವ ರೂಪದಲ್ಲೂ ನಾಟಕವು ಲೋಕಶಿಕ್ಷಣದ ಸರಸವಾದ ಒಂದು ಸಂಸ್ಥೆಯೆಂದೆನ್ನಲು ಅಡ್ಡಿ ಇಲ್ಲ. ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯರಾದ ಭರತಮುನಿಗಳು ನಾಟ್ಯಸಂಸ್ಥೆಯ ಉಪಯುಕ್ತತೆಯನ್ನೂ, ಮಹತ್ವವನ್ನೂ ವರ್ಣಿಸುವಾಗ ಯಾವ ವಿವಿಧ ವಿವರಣವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿರುವರೊ ಅದನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಿ ಮೆಲ್ಲಮೆಲ್ಲನೆ ಈ ಸಾಮಾನ್ಯ ವಿಚಾರಗಳ ವಿಭಾಗವನ್ನು ಮುಗಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುವೆವು.

"ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕೆಲವೆಡೆ ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿದುದಾದರೆ, ಕೆಲವೆಡೆ ಕ್ರೀಡೆಯನ್ನೂ, ಕೆಲವೆಡೆ ಹಾಸ್ಯವನ್ನೂ, ಕೆಲವೆಡೆ ಯುದ್ಧವನ್ನೂ ವರ್ಣಿಸಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಧರ್ಮನಿಷ್ಠರ ಧರ್ಮ, ಕಾಮಿಜನರ ಕಾಮ, ಉದ್ಧತರ ನಿಗ್ರಹ, ಐಶ್ವರ್ಯದ ಉತ್ಸಾಹ, ಅಜ್ಞಾನಿಗಳ ಜ್ಞಾನಾರ್ಜನ, ಪಂಡಿತರ ಪಾಂಡಿತ್ಯ, ರಾಜರ ವಿಲಾಸ, ದುಃಖಿತರ ಸ್ಥೈರ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾನಾ ವಿಧದ ವ್ಯವಹಾರಗಳನ್ನೂ, ಭಾವಗಳನ್ನೂ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ಲೋಕಚರಿತದ ಅನುಕರಣವಾಗಿದೆ. ಉತ್ತಮ, ಮಧ್ಯಮ, ಅಧಮ ಈ ಮೂರು ವಿಧದ ಜನರ ನಡತೆಯ ವರ್ಣನವು ಇದರಲ್ಲಿ ಗ್ರಥಿತವಾಗಿದೆ. ಇದು ಹಿತೋಪದೇಶದಿಂದ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿದೆ. ನಾಟಕವು ದುಃಖಿತರನ್ನು ಸಮಾಧಾನಗೊಳಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಶೋಕಪೀಡಿತರಿಗೆ ಸುಖ ಕೊಡುವುದು. ಇದು ಸರ್ವರ ಚಿತ್ತವನ್ನು ರಂಜಿಸುವುದು. ವಿದ್ಯೆ, ಕಲೆ, ಯೋಗ

ಸಾಧನ, ಕರ್ಮ ಇತ್ಯಾದಿ ಯಾವುದನ್ನೂ ಇದರಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಬಹುದು. ಇದರಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಲಾಗದ ವಿದ್ಯೆ ಇಲ್ಲ, ಕಲೆ ಇಲ್ಲ, ಕರ್ಮವಿಲ್ಲ, ಯಾವುದೂ ಇಲ್ಲ."

ಭರತಮುನಿಗಳ ಈ ವಿವರಣಕ್ಕೆ ಪುನಃ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವು ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಸುಧಾರಿಸಿದ ಯಾವ ಜನಾಂಗಗಳಲ್ಲೂ ನಾಟಕವನ್ನು ಕುರಿತು ಇದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ರೂಢವಾಗಿದ್ದುದು ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕವು ಕೇವಲ ಮನೋರಂಜನಾರ್ಥವಾಗಿ ಬಂದುದಲ್ಲ, ಕೇವಲ ವಿಲಾಸಿಗಳ ಕಾಲಯಾಪನಕ್ಕೆ ಅದೊಂದು ಸಾಧನವಲ್ಲ. ನಾಟಕವೆಂದ ಕೂಡಲೆ "ನಿರುದ್ಯೋಗಿ, ಅಶಿಕ್ಷಿತ ಅಥವಾ ವ್ಯಸನಾಸಕ್ತ ಜನರಿಗೆ ಅದೊಂದು ವೃತ್ತಿ" ಎಂದು ತಿಳಿಯುವ ವಾಡಿಕೆಯು ಕೆಲವು ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಮೇಲಿಂದ ಬಂದಿರಬಹುದು. ಪರಂತು, ಶಿಲ್ಪ, ಚಿತ್ರಕಲೆ, ಜ್ಯೋತಿಷ, ರಸಾಯನ, ವೈದ್ಯಕ, ತತ್ವಜ್ಞಾನ, ಧರ್ಮ ಇತ್ಯಾದಿ ವಿಷಯಗಳ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯ ಮೇಲಿಂದ ಹೇಗೆ ಒಂದು ರಾಷ್ಟ್ರದ ಉಚ್ಚಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಊಹಿಸಬಹುದೊ ಹಾಗೆಯೆ ನಾಟಕಕಲೆಯ ಮೇಲಿಂದಲೂ ಅದರ ಸುಧಾರಣೆಯನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿಯಬಹುದು. ನಾಟಕ ಕಲೆಯು ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರವು. ಮತ್ತು ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೆ ಭರತಾಚಾರ್ಯರು "ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ"ವೆಂದೆ ಹೇಳಿರುವರು. ವ್ಯಸನಾಸಕ್ತರೂ, ನಿರುದ್ಯೋಗಿಗಳೂ ಈ ನಾಟಕಪ್ರಾಂತದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ತಮ್ಮ ದುಃಶೀಲತೆಯಿಂದ ಅದನ್ನು ಹಾಳುಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ, ಅದರ ಪವಿತ್ರತೆಯನ್ನೂ, ಸಭ್ಯತೆಯನ್ನೂ ಕೆಡಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎಂದಿದ್ದರೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಸದಭಿಮಾನಿಗಳಾದ ಸುಶಿಕ್ಷಿತರು ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಅದನ್ನು ತೆಕ್ಕೊಂಡು ಅದರ ಬಹುಮಾನವನ್ನು ಕಾಯಬೇಕು. ಅದರ ಯೋಗ್ಯತೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಬೇಕು. ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ, ಜನಾಂಗದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ ಬೇಕಾದ ನಮೂನೆಯ ಕ್ರಾಂತಿಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವು ನಾಟಕದಲ್ಲಿರುವಾಗ ಸುಶಿಕ್ಷಿತರು ಅಂಥ ದಿವ್ಯ ಅಸ್ತ್ರವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಡುವುದು — ಅಶಿಕ್ಷಿತರ ಕೈವಶಮಾಡುವುದು — ಚಂದವಲ್ಲ. ಸಾರಾಂಶ, ನಾಟಕ ಕಲೆಯು ಯಾವ ವಿಧದಿಂದಲೂ ಉಪೇಕ್ಷಣೀಯವಲ್ಲ. ಕಾಳಿದಾಸನಂಥ ಪೌರಸ್ತ್ಯ ಕವಿ ಸಾರ್ವಭೌಮನೂ, ಶೆಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನಂಥ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕವಿಶಿರೋಮಣಿಯೂ ಯಾವ ನಾಟಕ ಭೂಮಿಯನ್ನು ಉತ್ತು ಸಿದ್ಧಮಾಡಿರುವರೊ, ರಾಜ ಮಹಾರಾಜರಂಥ ಉಚ್ಚತರಗತಿಯವರು ಯಾವ ನಾಟಕದಿಂದ ಸಾತ್ವಿಕ ಆನಂದವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿದ್ದರೊ, ವಿದ್ಯಾವಂತರ ಪರಿಷತ್ತು ಯಾವ ನಾಟಕದ ಅವಲೋಕನದಿಂದ ಸ್ವಮನೋರಂಜನವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತಿತ್ತೊ ಆ ನಾಟಕಸಂಸ್ಥೆಯನ್ನು ಅಪಾತ್ರರ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಹೋಗಗೊಡುವುದು ಎಂದೂ ಉಚಿತವಲ್ಲ. ಕಾಲವಶಾತ್ ಅದರಲ್ಲಿ ಮಾಲಿನ್ಯವು ಬಂದಿದ್ದುದಾದರೆ, ಕನ್ನಡಿಯ ಮೇಲಿನ ಧೂಳನ್ನು ಬುರುಸಿನಿಂದ ಒರಸಿ ತೆಗೆಯುವಂತೆ ಅದನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಬೇಕೆ ಹೊರತು ಆ ಸಂಸ್ಥೆಯನ್ನು ಉಪೇಕ್ಷಿಸುವುದು ಅಥವಾ ತಿರಸ್ಕರಿ

ಸುವುದು ಜಾಣತನದ ಲಕ್ಷಣವಲ್ಲ. ಒಬ್ಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಗ್ರಂಥಕಾರನು ಬರೆದಿರುವ ದೇನೆಂದರೆ: — "ಈಶ್ವರನು ಸೂತ್ರಧಾರನು. ಈ ಲೋಕವು ರಂಗಭೂಮಿಯು. ಪ್ರಾಣಿಗಳು ಪಾತ್ರಗಳು. ಅವುಗಳ ಕರ್ಮಗಳು ಸೂತ್ರಗಳು. ಈ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಹಿಡುಕೊಂಡು ಈಶ್ವರನು ಈ ಸಂಸಾರದ ನಾಟಕವನ್ನು ಆಡಿಸುತಿದ್ದಾನೆ." ಈ ರೂಪಕಾಲಂಕಾರದಲ್ಲಿ ಗರ್ಭಿತವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನುಮನಸ್ಸಿಗೆತಂದರೆ, ನಾಟಕವು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಪರಮೇಶ್ವರನಿಗೂ ಮಾನ್ಯವಾದುದು ಮತ್ತು ಅವನೇ ಇದರ ಮೂಲಪ್ರವರ್ತಕನು ಎಂಬೀ ಎರಡು ಸಂಗತಿಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ನಾಟಕದ ಉತ್ಪತ್ತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಇನ್ನೊಂದು ಸ್ವತಂತ್ರಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಐತಿಹಾಸಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿವೇಚಿಸುವುದಿದ್ದ ಕಾರಣ ಈ ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಈಶ್ವರನಿಂದ ನಾಟಕದ ಉತ್ಪತ್ತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಯಾವ ಅಂಶವಿದೆಯೊ ಅದನ್ನು ಇಲ್ಲಿಯೆ ಬಿಟ್ಟುಬಿಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ನಾಟಕವು ಸರ್ವಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಮತ್ತು ಸರ್ವಾದರಣೀಯುವಾದ ವಿಷಯವೆಂಬುದೆ ಮುಖ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಮಾತು. ಇನ್ನು ಮುಂದಿನ ಪ್ರಕರಣಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರತಿಪಾದನವನ್ನು ಮೆಲ್ಲ ಮೆಲ್ಲನೆ ಮಾಡೋಣ.



೨. ನಾಟಕ ಕಾವ್ಯಗಳ ಲಕ್ಷಣ

ನಾಟಕವು ಕಾವ್ಯವಾಙ್ಮಯದ ಒಂದು ಭೇದವು. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಶ್ರವ್ಯ ಮತ್ತು ದೃಶ್ಯಗಳೆಂದು ಎರಡು ವಿಧಗಳಿವೆ. ಓದುವುದರಿಂದ ಮತ್ತು ಕೇಳುವುದರಿಂದ ಯಾವ ಕಾವ್ಯವು ಆನಂದವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವುದೊ ಅದು ಶ್ರವ್ಯ ಕಾವ್ಯವು. ಶ್ರವ್ಯ ವೆಂದರೆ ಕೇಳಲು ಯೋಗ್ಯವಾದುದು. ದೃಶ್ಯವೆಂದರೆ ನೋಡಲು ಯೋಗ್ಯವಾದುದು. ಶ್ರವ್ಯಕಾವ್ಯವನ್ನು ನೋಡಕೂಡದು ಅಥವಾ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕೇಳಕೂಡದು ಇಲ್ಲವೆ ಓದಕೂಡದು ಎಂದು ಶ್ರವ್ಯ, ದೃಶ್ಯ ಶಬ್ದಗಳ ತಾತ್ಪರ್ಯವಲ್ಲ. ಯಾವ ಕಾವ್ಯವು ಶ್ರವ್ಯವೆಂಬ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲುಂಟೊ, — ಉದಾಹರಣಾರ್ಥವಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ರಘುವಂಶ, ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ರಾಜಶೇಖರ ವಿಳಾಸ—ಅಂಥ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಶ್ರವಣಮಾಡುವು ದರಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಆನಂದವು ಅಭಿನಯಿಸುವುದರಿಂದ ಉಂಟಾಗಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ರಘುವಂಶದೊಳಗಿನ ನಂದಿನಿಯ ಕಥೆ, ವರತಂತು ಶಿಷ್ಯನ ಗುರುಭಕ್ತಿ, ಇಂದುಮತೀ ಸ್ವಯಂವರ, ಅಜವಿಲಾಪ ಮುಂತಾದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದಾದರೂ ಹೇಗೆ? ಕವಿಯು ಇಂಥ ರಸವತ್ತಾದ ಪ್ರಕರಣಗಳನ್ನು ಶ್ರವಣದ ಸಾಧನದಿಂದಲೆ ಆಸ್ವಾದಿಸುವಂತೆ ರಚಿಸಿರುವನು. ಶ್ರವ್ಯಕಾವ್ಯವು ಈ ರೀತಿಯಿಂದ ಶ್ರವಣದ್ವಾರಾ ಹೇಗೆ ಆನಂದವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತಿದೆಯೊ ಹಾಗೆಯೆ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯವು ನೋಟದಿಂದ ಸಂತೋಷವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಶಾಕುಂತಲದ ಕಥಾಭಾಗವು ಬರೆ ಸರಳ ವಾದುದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಅದ್ಭುತ ಸಂಗತಿಗಳೇನಾದರೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೂ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಈ ನಾಟಕವು ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಡುವಾಗ ದುಷ್ಯಂತನ ಋಷ್ಯಾಶ್ರಮ ಪ್ರವೇಶ, ಶಕುಂತಲೆಯ ಸಂದರ್ಶನದಿಂದ ಅವನಲ್ಲಿ ಉದ್ಭವಿಸಿದ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗಳು, ಶಕುಂತಲೆಯು ಪತಿಗೃಹಕ್ಕೆ ಹೊರಡುವಾಗ ಕಣ್ವಋಷಿಯು ಅನುಭವಿಸುವ ಪುತ್ರೀವಿರಹಚಿಂತೆ, ಅನಂತರ ದುಷ್ಯಂತನ ಶಕುಂತಲಾತಿರಸ್ಕಾರ, ಪುನಃ ಅವರಿಬ್ಬರ ಸಂಘಟನ ಈ ಎಲ್ಲ ವಿಷಯಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಚಿತ್ತವನ್ನು ತಲ್ಲೀನಮಾಡುತ್ತವೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಎಷ್ಟು ಉತ್ಕಟತೆಯಿಂದ ಆಸ್ವಾದಿಸಬಹುದೊ ಅಷ್ಟು ಓದಿ ಅಥವಾ ಕೇಳಿ ಆಸ್ವಾದಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಒಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ನಾಟಕವು ಅಭಿನಯಿಸುವುದ ಕ್ಕಾಗಿಯೆ ರಚಿತವಾದುದು. ಮತ್ತು ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೆ "ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಪಣ"ವೆಂಬ ಸಂಸ್ಕೃತ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ—

"ದೃಶ್ಯಶ್ರವ್ಯತ್ವಭೇದೇನ ಪುನಃ ಕಾವ್ಯಂ ದ್ವಿಧಾ ಮತಮ್"

ಎಂದು ಕಾವ್ಯದ (ದೃಶ್ಯಶ್ರವಗಳೆಂಬ) ಎರಡು ಭೇದಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಿ

"ದೃಶ್ಯಂ ತತ್ರಾಭಿನೇಯಮ್"

ಎಂದು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. 'ಅಭಿನಯಿಸಲು ಯೋಗ್ಯವಾದುದು ದೃಶ್ಯ"ವೆಂದು ಈ ಸೂತ್ರದ ಅರ್ಥವು. ಅಭಿನಯವೆಂದರೆ, ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ನಟನು ಆಯಾ ಅವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ನಡೆ, ನುಡಿ, ಮುಖಮುದ್ರೆ, ಅವಯವ ವ್ಯಾಪಾರ ಇತ್ಯಾದಿ ಸಾಧನಗಳಿಂದ ಅನುಕರಿಸುವುದಾಗಿದೆ. ಭರತಮುನಿಗಳು ಸಹ ಅಭಿನಯದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಇದೇ ರೀತಿಯಿಂದ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಅಭಿನಯ, ದೃಶ್ಯತ್ವ ಮೊದಲಾದ ಈ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸಿ ನಾಟಕದ ಸರಳವಾದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೇಳುವುದಾದರೆ, "ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿ ತೋರಿಸುವ ಕಾವ್ಯವೇ ನಾಟಕ" ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

"ಅಭಿನೇಯವಾದ ಕಾವ್ಯವು ನಾಟಕ"ವೆಂದು ಹೇಳಿದ ಈ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಅಭಿನೇಯವೆಂಬುದು ಮೇಲಿನ ವಿವರಣದಿಂದ ಗೊತ್ತಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯಪದದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ರೀತಿಯಿಂದ ತಿಳಿಸದೆ ಹೋದರೆ ಅದರ ನಿಜವಾದ ಸ್ವರೂಪವು ತಿಳಿಯಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಅರ್ಥಾತ್, ಅದರ ಪರಿಚಯವುಂಟಾಗಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ "ಕಾವ್ಯ" ಎಂದರೆ ಏನು ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸೋಣ. ನಾಟಕದ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣವು ಕೇವಲ ಅಪ್ರಾಸಂಗಿಕವೆಂದು ಭಾವಿಸಬಾರದು. ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಎಷ್ಟು ನಿಬಿಡವಾದ ಸಂಬಂಧವಿದೆಯೆಂದರೆ, ನಾಟಕವು ಕಾವ್ಯದ ಪರಿಣತಸ್ವರೂಪವು, ಎಂದ ಮೇಲೆ ನಾಟಕವಾದರೂ ಕಾವ್ಯವೇ ಎಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕು. ಆದುದರಿಂದ ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದು ಅಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಲ್ಲ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪಂಡಿತರ ಮತದಂತೆ, ಕಾವ್ಯವೆಂದರೆ, ಆಲೋಚನಾ ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಉತ್ತಮ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಪೋಣಿಸುವ ಕಲೆಯು; ಅಥವಾ ಉತ್ತಮ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗೆ ಇಲ್ಲವೆ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುವಂಥ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ಶಬ್ದಮಯವಾದ ರೂಪವನ್ನು ಕೊಡುವ ಕಲೆಯು. ಆಕರ್ಷಕವಾದ ಮತ್ತು ಚಿತ್ತವೇಧಕವಾದ ಯಾವ ಕಲ್ಪನೆಯಿರುವುದೊ ಅದೆಲ್ಲ ಕಾವ್ಯವೆಂದು ತಿಳಿಯುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯು ಹಲವು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪಂಡಿತರಲ್ಲಿದೆ. ಇವರ ಮತದಂತೆ ಹೃದಯಂಗಮವಾದ ಕಲ್ಪನೆಯು ಶಬ್ದಮಯವಾಗಿಯೆ ಇರಬೇಕೆಂದಿಲ್ಲ. ಅದು ಒಂದು ಉತ್ತಮವಾದ ಚಿತ್ರರೂಪವನ್ನೂ ತಾಳಬಹುದು. ಅಥವಾ ಅಪೂರ್ವವಾದ ಕಟ್ಟೋಣದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೂ ಹೊಂದಬಹುದು. ಬೇರೆ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸಬೇಕಾದರೆ, ಬರೆ ವಾಙ್ಮಯಜಗತ್ತಿನಲ್ಲೆ ಅಲ್ಲ, ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲೂ, ಶಿಲ್ಪಿಯಲ್ಲೂ ಇನ್ನೂ ಬೇರೆ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲೂ ಕಾವ್ಯವಿದೆ; ವಾಙ್ಮಯ ಕವಿಗಳಂತೆ ಇವುಗಳಲ್ಲೂ ಕವಿಗಳಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಉತ್ಕೃಷ್ಟವಾದುದೆಲ್ಲ ಕಾವ್ಯವೆಂದು ಈ ಮತದ ತಾತ್ಪರ್ಯವು. ಆದರೆ ನಮಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಮಯ ಕಾವ್ಯದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯನ್ನು

ಹೇಳಬೇಕಾದುದರಿಂದ, ಅರ್ಥದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮತ್ತು ಕಲ್ಪನಾದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೃದಯಂಗಮವಾದ ಶಬ್ದಬಂಧವು ಕಾವ್ಯವೆಂದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯಮತದ ನಿಷ್ಕರ್ಷ ವನ್ನು ತೋರಿಸಬಹುದು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ವಿಷಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಕೊಲ್‌ರಿಜ್‌ನೆಂಬ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಆಂಗ್ಲಕವಿಯು ಕಾವ್ಯಮಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲೆ ಯಾವ ಎರಡು ಪಂಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಬರೆದಿರುವನೋ ಅದನ್ನು ಅನುವಾದಿಸುವುದು ಅನನುರೂಪ ವಾಗಲಾರದು.

ಕೊಲ್‌ರಿಜನು ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ:—

"Poetry is the blossom and the fragrance of all human
"knowledge, human thoughts, human passions, emotions,
"language"!

ಈ ಆಂಗ್ಲ ವಿದ್ವಾಂಸನು ಮೇಲಿನ ಈ ಪಂಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಬಹು ಸುಂದರವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಿರುವನು. 'ಕವಿತೆಯು ಸಮಸ್ತ ಮಾನವಜ್ಞಾನದ, ಮಾನವ ವಿಚಾರಗಳ, ಮಾನವ ಮನೋವೃತ್ತಿ, ಮನೋವಿಕಾರ ಮತ್ತು ಭಾಷೆ ಇವುಗಳ ಒಂದು ವಿಕಸಿತವಾದ ಪುಷ್ಪವು; ಕವಿತೆಯು ಈ ಎಲ್ಲವುಗಳ ಪರಿಮಳವು'. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯದ ಪರಿಣತ ಸ್ವರೂಪವಾದ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಈ ಎಲ್ಲ ಸಂಗತಿಗಳ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವು ಯಥಾಪತ್ತಾಗಿ ಬೀಳುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದೊಳಗಿನ ಅಥವಾ ನಾಟಕದೊಳಗಿನ ವರ್ಣನೀಯ ವಸ್ತುವಿನ ಸ್ವಭಾವಪರಿಪೋಷವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಕೊಲರಿಜನು ಸೂಚಿಸಿದಂತೆ ಕವಿಯಲ್ಲಿ ಸಮಸ್ತಮಾನವ ಜ್ಞಾನ, ಮಾನವ ವಿಚಾರ ಮುಂತಾದ ಎಲ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಯುಂಟಾದಾಗ ಕವಿಯು ಮಾತಾಡುವುದೆಲ್ಲ ಕಾವ್ಯವು ಮತ್ತು ಬರೆಯುವುದೆಲ್ಲ ನಾಟಕವು. ಮಾನವ ಸ್ವಭಾವದ ಮತ್ತು ಪ್ರಕೃತಿಧರ್ಮದ ಪರಿಚಯವಿಲ್ಲದವನು ಎಂದೂ ಕವಿಯಾಗಲಾರನು. ಒಂದು ವೇಳೆ ಕವಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಕರಣ, ಕೋಶ, ತತ್ವ ಜ್ಞಾನ ಇತ್ಯಾದಿ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ನೈಪುಣ್ಯವಿಲ್ಲವಾದರೂ ಅವನ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಅಥವಾ ನಾಟ ಕಕ್ಕೆ ಅಷ್ಟೊಂದು ನ್ಯೂನತೆಯು ಬರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ; ಆದರೆ ಮಾನವಸ್ವಭಾವ ಮತ್ತು ಪ್ರಕೃತಿ ಧರ್ಮ ಇವುಗಳ ಜ್ಞಾನವಿಲ್ಲದವನ ಕಾವ್ಯನಾಟಕಗಳು ರಂಜನೀಯವಾಗಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಅಡಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಉಪ್ಪು ಹೇಗೆ ರುಚಿಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವುದೊ ಹಾಗೆಯೇ ಕವಿಯಲ್ಲಿರುವ ಮಾನವಸ್ವಭಾವ ಮತ್ತು ಪ್ರಕೃತಿಧರ್ಮ ಇವುಗಳ ಜ್ಞಾನವು ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಆನಂದ ವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವುದು. ಎಂದರೆ ವಿವಿಧ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ, ವಿದ್ಯೆಗಳ ಮತ್ತು ಕಲೆಗಳ ಅಭ್ಯಾಸವು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಅವಶ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂದು ಇದರ ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಮಾನವ ಸ್ವಭಾವದ ಮತ್ತು ಪ್ರಕೃತಿಧರ್ಮದ ಪರಿಚಯವಿಲ್ಲದೆ ಕಾವ್ಯೋತ್ಪತ್ತಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಮೇಲಿನ ಬರವಣಿಗೆಯ ಮುಖ್ಯಾರ್ಥವು. ಗದ್ಯ ಇಲ್ಲವೆ ಪದ್ಯಗಳ ಕಾವ್ಯವನ್ನು

ಬರೆಯುವ ಕವಿಯು ಅಥವಾ ನಾಟಕಕಾರನು ಎಲ್ಲ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಮರ್ಮವನ್ನು ತಿಳಿದವನಾಗಿರಬೇಕು, ವ್ಯಾಕರಣ, ಛಂದಸ್ಸು, ಅಲಂಕಾರ ಇತ್ಯಾದಿ ಸಕಲ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರವೀಣನಾಗಿರಬೇಕು ಎಂದು ಮಮ್ಮಟನು ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶವೆಂಬ (ಸಂಸ್ಕೃತ) ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಬರೆದಿರುತ್ತಾನೆ. ಕಾವ್ಯಕಾರಣವು ಯಾವುದು ಎಂದರೆ ಯಾವ ಗುಣಸಮುಚ್ಚಯದಿಂದ ಕಾವ್ಯದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯುಂಟಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗ ಮಮ್ಮಟನು—ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರದ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಬರೆದವನು—ಮೂರು ಸಮುದಿತ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವನು. ಶಕ್ತಿ, ಲೋಕಾವೇಕ್ಷಣ, ಕಾವ್ಯಪಂಡಿತರ ಶಿಕ್ಷಣ ಇವೇ ಮೂರು ಸಮುದಿತ ಕಾರಣಗಳು. ಇವುಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸೋಣ (೧)ಶಕ್ತಿ ಎಂದರೆ ಪ್ರತಿಭೆಯು. ಕವಿತ್ವದ ಬೀಜರೂಪವಾದ ಸಂಸ್ಕಾರವು ಆತ್ಮನಲ್ಲಿರಬೇಕಾದುದು. ಅಂಥ ಸಂಸ್ಕಾರವೇ ಪ್ರತಿಭೆಯು. ಕವಿತ್ವಶಕ್ತಿಯು ಇಲ್ಲದೆ ಹೋದರೆ ಕಾವ್ಯವು ಹೊರಡಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ, ಒಂದು ವೇಳೆ ಹೊರಟರೂ ಅದು ನಾಚಿಗೆಗೇಡಾಗುವುದು. ಆದುದರಿಂದ ಕವಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭೆಯು ಅವಶ್ಯವಾಗಿರಬೇಕು. (೨)ಲೋಕಾವೇಕ್ಷಣ, ಶಾಸ್ತ್ರಕಾವ್ಯಾದ್ಯವೇಕ್ಷಣ. ಇದು ಕಾರಣಸಮುದಾಯದಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯದು. ಸ್ಥಾವರ ಜಂಗಮಾತ್ಮಕ ಲೋಕವನ್ನು ಮಾರ್ಮಿಕ ರೀತಿಯಿಂದಲೂ, ರಹಸ್ಯವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವಂತೆಯೂ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವುದೆ ಲೋಕಾವೇಕ್ಷಣವು. ಇದನ್ನೆ "Nature-study" ಎಂದು ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದುಂಟು. ಛಂದಸ್ಸು, ವ್ಯಾಕರಣ, ಕೋಶ, ಕಲೆ, ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಇವುಗಳ ಪರಿಶೀಲನದಿಂದ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುವುದೆ ಶಾಸ್ತ್ರಾದ್ಯವೇಕ್ಷಣವು. ಇದನ್ನು ಇನ್ನೂ ಸುಬೋಧವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕಾದರೆ, ಕವಿಯು ಎಲ್ಲ ವಿದ್ಯೆಗಳನ್ನು ಕಲಿತು ಸುಶಿಕ್ಷಿತನಾದವನಿರಬೇಕು. (೩)ಕಾವ್ಯಪಂಡಿತರ ಶಿಕ್ಷಣವು ಮೂರನೆಯ ಕಾರಣವು. ಈ ಮೂರು ಕಾರಣಗಳು ಒಟ್ಟಿಗೆ ಸೇರಿದುದಲ್ಲಿ, ಅವುಗಳ ಸಮುಚ್ಚಯದಿಂದ ಉತ್ತಮವಾದ ಕಾವ್ಯವು ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಆಧಾರವಾದ ಮಮ್ಮಟನ ಕಾರಿಕೆಯು ಮುಂದಿನಂತಿರುವುದು:—

"ಶಕ್ತಿರ್ನಿಪುಣತಾಲೋಕ ಶಾಸ್ತ್ರ ಕಾವ್ಯಾದ್ಯವೇ ಕ್ಷಣಾತ್ |

"ಕಾವ್ಯಜ್ಞಶಿಕ್ಷಯಾಭ್ಯಾಸ ಇತಿ ಹೇತುಸ್ತದುದ್ಭವೇ ||"

ಮೇಲೆ ವಿವರಿಸಿದ ಮಮ್ಮಟಾಚಾರ್ಯನ ಈ ಕಾರಿಕೆಯನ್ನೂ, ಕೊಲ್‌ರಿಜ್‌ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನೂ ಒಟ್ಟು ಸೇರಿಸಿ ತುಲನೆಮಾಡಿ ನೋಡಿದರೆ ಕಾವ್ಯದ ಈ ಎರಡೂ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಏಕವಾಕ್ಯತೆಯಿದ್ದುದು ಖಂಡಿತವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಕವಿಯಲ್ಲಿ ಲೋಕಾವೇಕ್ಷಣವು ಬೇಕು, ಶಾಸ್ತ್ರಪರಿಶ್ರಮವು ಬೇಕು, ಸುಶಿಕ್ಷಣವು ಬೇಕು. ಮಮ್ಮಟನು ಅಥವಾ ಬೇರೆ ಯಾರಾದರೂ ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಕವಿಯಲ್ಲಿ ಶಕ್ತಿಯಿರಬೇಕು, ಪ್ರತಿಭೆಯಿರಬೇಕು ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿ ರೂಪದಿಂದ ಯಾವುದನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾರೊ ಅದು ಮೇಲಿನ ಕೊಲ್‌ರಿಜಿನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಇತರ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯಜ್ಞರ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲವಾದರೂ ವಾಸನಾ

ರೂಪವಾದ ಸಂಸ್ಕಾರವು ಇಲ್ಲದೆ ಹೋದಲ್ಲಿ ಬರೆ ಯತ್ನದಿಂದ ಅಥವಾ ಅಭ್ಯಾಸದ ಬಲದಿಂದ ಕಾವ್ಯಕೌಶಲ್ಯವನ್ನಾಗಲಿ ಅಥವಾ ನಾಟಕನೈಪುಣ್ಯವನ್ನಾಗಲಿ ಪಡೆಯುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವಾದುದೆಂಬುದನ್ನು ಎರಡೂ ಕಡೆಯವರು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕಶಾಸ್ತ್ರವು ಇನ್ನೂ ಕೇವಲ ಬಾಲ್ಯಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ — ಯಾಕೆ, ಬೀಜಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು — ಇರುವ ಕಾರಣ ವಾಸನಾತ್ಮಕವಾದ ಸಂಸ್ಕಾರಗಳ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ನೆನಸುವುದು ಆ ಜನಗಳಿಗೆ ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಯಾರೂ ಮರೆಯಕೂಡದು. ಅವರು ಇಂಥ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ "Natural gift" ಎಂದು ಹೇಳುವರು. ಸಾರಾಂಶ, ಹೆಸರು ಯಾವುದೆ ಇರಲಿ; ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನ ಅಂಗವಾದ ಕವಿತ್ವಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯಲು ಯಾರಿಗೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಮಾಡುವುದಾದರೆ ತರ್ಕಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿ ಬೇಡದ ಪದಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬೇಕಾದ ಮಾತುಗಳನ್ನೆ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪರಂತು, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪದ್ಧತಿಯು ಹೀಗೆಯೆ ಇದೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕೆಲವು ಮಟ್ಟಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಇದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಕಾವ್ಯನಾಟಕ ಮೊದಲಾದವುಗಳ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಮಾಡುವಾಗ ಅವರು ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ತೂಕಮಾಡಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸುವುದಿಲ್ಲ; ಒಂದೆರಡು ಮಾತು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆಯಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಅರ್ಥಾನುಸಂಧಾನವಿಲ್ಲದೆ ಯದ್ವಾತದ್ವಾಶಬ್ದ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಅವರು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ ಎಂದು ಇದರ ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ವರ್ಣ್ಯವಸ್ತುವಿನ ಬೋಧವಾಗುವಂತೆ ಅವರ ಪ್ರತಿಪಾದನವಿರುತ್ತದೆ. ಇದೇ ನಮ್ಮ ಮುಖ್ಯ ತಾತ್ಪರ್ಯವು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರ ಲಕ್ಷಣ ನಿರ್ಮಾಣದ ಪ್ರಸ್ತಾಪವನ್ನು ಮಾಡಿದ ಹೇತುವೇನೆಂದರೆ, ಕೊಲ್‌ರಿಜಿನ ಕಾವ್ಯಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೇಳಿದುದು ತೂಕಕ್ಕೆ ಅಷ್ಟೊಂದು ಸರಿಯಾಗಿಲ್ಲ, ಎಂದು ಯಾರಾದರೂ ನೆನಸಿದರೆ ಅದು ಸಮಂಜಸವಲ್ಲ, ಕಾವ್ಯಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಾಚಕರ ಮುಂದೆ ನಿಲ್ಲಿಸುವುದೆ ಅವರ ತಾತ್ಪರ್ಯವು, ಈ ತಾತ್ಪರ್ಯಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿ ಅವರು ಮೇಲಿನ ಪಂಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಮ್ಮ ವಾಚಕರು ತಿಳಿಯಬೇಕು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಕೇಳುವಾಗ ಯಾವುದು ಶ್ರೋತೃಗಳಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಹೃದಂಗಮವಾಗಿ ಅವರ ಎಲ್ಲಾ ಮನೋವಿಕಾರಗಳನ್ನು ತಲ್ಲೀನಗೊಳಿಸುವುದೋ ಅದು ಕಾವ್ಯವು; ಮತ್ತು ನೋಡುವಾಗ ಯಾವುದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಆನಂದಾತಿಶಯದಿಂದ ಮೈಮರೆಯಿಸುವುದೋ ಅದು ನಾಟಕವು ಎಂದು ಕಾವ್ಯನಾಟಕಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು.

ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಗ್ರಂಥಕಾರರು ಕಾವ್ಯದ ಯಾವ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೊ ಅದನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರಂಥಕಾರರು ಅಂಗೀಕರಿಸಿರುವರು. ಕಾವ್ಯದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಎರಡು ಮೂರು ವಿಧದಿಂದ ಮಾಡುವರು. "ರೀತಿಯೇ

ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮ"ವೆಂದು ವಾಮನನ ಲಕ್ಷಣವು. ಮಾಧುರ್ಯ*, ಓಜಸ್ಸು†, ಪ್ರಸಾದ‡ ಈ ಗುಣಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವ ವರ್ಣರಚನಾತ್ಮಕವಾದ ಯಾವ ಗದ್ಯಮಯ ಅಥವಾ ಪದ್ಯಮಯವಾದ ಅಂಶವಿರುವುದೊ ಅದು ವೈದರ್ಭಿರೀತಿಯು. ಪ್ರಸಾದ ಮತ್ತು ಓಜಸ್ಸು ಈ ಗುಣಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಪಡಿಸುವ ವರ್ಣಗಳಿಂದ ಗ್ರಥಿತವಾದುದು ಗೌಡೀರೀತಿಯು. ಮಾಧುರ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಸಾದ ಗುಣಗಳನ್ನು ತೋರ್ಪಡಿಸುವ ವರ್ಣಘಟಿತವಾದುದು ಪಾಂಚಾಲೀರೀತಿಯು. ಇಂಥ ರೀತಿಯೇ ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮವೆಂದು ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಮಾಡಿದರೆ ಅದು ಸರಿಯಾದ ಲಕ್ಷಣವಾಗಲಾರದು. ರೀತಿಯು ಸಾಮಾನ್ಯಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ತಂದು ಕೊಡುವುದಾದರೆ, ಮೇಲೆ ಸೂಚಿಸಿದ

---

*ಮಾಧುರ್ಯ.— ಅಕ್ಷರಗಳ ರಚನಾವಿಶೇಷದಿಂದ ಈ ಗುಣವು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು. ಈ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಟ, ಠ, ಡ, ಢ, ಈ ನಾಲ್ಕು ಅಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದ ಐದೂ ವರ್ಗಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೂ ಅಕ್ಷರಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಪದಗಳು ಇರುವವು. ಈ ಇಂಥ ಪದಗಳ ಉಪಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ವರ್ಗ ಪಂಚಮಾಕ್ಷರವಿರಬೇಕು. ರ ಣ ಕಾರಗಳು ಪ್ರಚುರವಾಗಿರಬೇಕು. ಸಮಾಸವಿರಕೂಡದು. ಅದು ಇರುವುದಾದರೂ ದೀರ್ಘ ಸಮಾಸವಿರಬಾರದು. ಉದಾ.—ಅಂತರಿಕ್ಷ ಮಂದಿರವು ಇಂದು ಸುಂದರವಾಗಿದೆ. ಈ ಉದಾಹರಣ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಟ ರ ಇತ್ಯಾದಿ ನಿಷಿದ್ಧ ವರ್ಣಗಳಿಲ್ಲ, ದೀರ್ಘ ಸಮಾಸವಿಲ್ಲ, ಅಂತರಿಕ್ಷ, ಮಂದಿರ, ಇಂದು, ಸುಂದರ ಈ ಎಲ್ಲ ಪದಗಳು ವರ್ಗಾಂತ್ಯವಾದ ಅನುನಾಸಿಕ ವರ್ಣಗಳಿಂದ ಕಿವಿಗಿಂಪಾಗಿ ಕೇಳಿಸುತ್ತವೆ.

†ಓಜಸ್ಸು.— ವರ್ಗಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದನೆಯ ವರ್ಣವು ಎರಡನೇಯದರೊಡನೆ, ಮೂರನೆಯದು ನಾಲ್ಕನೆಯದರೊಡನೆ ಒತ್ತಾಗಿ ಸೇರಬೇಕು. ಅಥವಾ ಆಯಾ ವರ್ಣವು ಆಯಾ ವರ್ಣದೊಡನೆ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ರೇಫದ ಸಂಯೋಗವು ಅಧಿಕವಾಗಿ ಬಂದುದಿರಬೇಕು. ಣಕಾರ ಬಿಟ್ಟು 'ಟವರ್ಗ, ಶಷಕಾರಗಳು ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಬರಬೇಕು. ಉದ್ದುದ್ದ ಸಮಾಸಗಳಿರಬೇಕು. ಈ ರಚನೆಯು ಓಜೋ ಗುಣದಿಂದ ಕೂಡಿದುದಾಗಿದೆ. ಉದಾ.— "ಉದ್ಧತ ಕೃತ್ತಾವಿರಲಗಲಗಲದ್ರಕ್ತ ಸಂಸಕ್ತಧಾರಾ ಪ್ರಕ್ಷಾಲಿತ ಧೂರ್ಜಟ್ಯಂಘ್ರಿಪ್ರಸಾದಪ್ರಾಪ್ತಜಯಜಗಜ್ಜಾತಮಿಥ್ಯಾಮಹಿಮೆಯುಳ್ಳ ಈ ಮೂರ್ಧಗಳಿಂದ (ಈ ಹತ್ತು ತಲೆಗಳಿಂದ) ಫಲವೇನು!" ರಾಮನ ಸೇನೆಯಿಂದ ಲಂಕೆಯು ಸುತ್ತಲ್ಪಟ್ಟಾಗ ರಾವಣನು ಆಡಿದ ಮಾತಿದು. ಈ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಉದ್ಧತಕೃತ್ತ, ಸಂಸಕ್ತ, ಪ್ರಾಪ್ತ ಇತ್ಯಾದಿ ಸಂಯುಕ್ತ ವರ್ಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಪದಗಳವೆ. ಪ್ರಾಪ್ತ ಪ್ರ, ಘ್ರಿ ಮುಂತಾದ ರೇಫ ಸಂಯುಕ್ತ ವರ್ಣಗಳೂ ಇವೆ. ಶ, ಷಕಾರಗಳೂ ಇವೆ. ಉದ್ಧತ" ಮೊದಲು ಮಾಡಿಕೊಂಡು "ಮಿಥ್ಯಾಮಹಿಮೆ" ವರೆಗಿನ ದಂಡಕವು ದೀರ್ಘಸಮಾಸದ ಉದಾಹರಣವು. ಅಂತು ಓಜಸ್ಸಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಎಲ್ಲ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಈ ಉದಾಹರಣದಲ್ಲಿ ಇವೆ.

‡ಪ್ರಸಾದ.— ಶಬ್ದ, ಸಮಾಸ, ರಚನೆ ಇವು ಹೇಗೂ ಇರಲಿ, ಕಿವಿಗೆ ಬಿದ್ದೊಡನೆ ಯಾವುದು ಅರ್ಥಜ್ಞಾನವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವುದೋ ಅದು ಪ್ರಸಾದವು. 'ಶಂಕರನ ಅನುಗ್ರಹವು ಭಕ್ತನಿಗೆ ಮುಕ್ತಿಮಂದಿರದ ದ್ವಾರವು" ಈ ಉದಾಹರಣವಾಕ್ಯವನ್ನು ಕೇಳಿದೊಡನೆ ಯಾವ ತೊಡಕೂ ಇಲ್ಲದೆ ಅರ್ಥವಾಗುವುದು.

(ವೈದರ್ಭಿ, ಗೌಡಿ, ಪಾಂಚಾಲಿ ಈ ರೀತಿಗಳ ಉದಾಹರಣ ಮೊದಲಾದುದನ್ನು ಪರಿಶಿಷ್ಟದ ರಸ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ವಾಚಕರು ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.)

ಮೇರೆಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವರ್ಣಗಳ ದೃಢ ಅಥವಾ ಶಿಥಿಲ ಬಂಧವು ರೀತಿಯು. ಅಂಥ ರೀತಿಗೆ ಕಾವ್ಯವೆನ್ನುವ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ರಸಾಲಂಕಾರರಹಿತವಾದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶಬ್ದಸಮುದಾಯವು ಕಾವ್ಯವೆಂದು ಹೇಳಿದಂತಾಗುವುದು. ಎಲ್ಲ ಗುಣಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಂಜಿಸುವ ವೈದರ್ಭಿಯು ಮಾತ್ರ ಕಾವ್ಯದ ಸಾಲಿಗೆ ಬರಬೇಕಾಯಿತಲ್ಲದೆ, ಉಳಿದ ಎರಡು ರೀತಿಗಳು ಅಪೂರ್ಣ ಗುಣಗಳುಳ್ಳವುಗಳಾದುದರಿಂದ, ಅದೇ ವಾಮನನ ಮತಾನುಸಾರವಾಗಿ ಅವು ಕಾವ್ಯಸಂಜ್ಞೆಗೆ, ಅರ್ಥಾತ್, ಪಾತ್ರವಾಗಲಾರವೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವು. ಆದುದರಿಂದ 'ರೀತಿಯು ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮ' ಎಂದು ವಾಮನನ ಲಕ್ಷಣವು ಅಪ್ರಯೋಜಕವಾದುದು. ಜಗನ್ನಾಥ ಪಂಡಿತನು 'ರಮಣೀಯವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಶಬ್ದವು ಕಾವ್ಯ'ವೆಂದು ಹೇಳಿರುವನು. ಆದರೆ ಈ ಲಕ್ಷಣವು ಅಪೂರ್ವವಾಗಿರುವುದು. ನ್ಯಾಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಭಾಷೆಯಿಂದ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಈ ಲಕ್ಷಣವು ಅವ್ಯಾಪ್ತಿದೋಷದಿಂದ ಗ್ರಸ್ತವಾಗಿರುವುದು. 'ರಮಣೀಯವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಶಬ್ದವು ಕಾವ್ಯ'ವೆಂಬೀ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಂತಾಗುವುದು; ಅರ್ಥವು ಗೌಣವಾಗಿ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಶಬ್ದವು ಹೇಗೆ ಆನಂದವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವುದೋ ಹಾಗೆಯೆ ಅರ್ಥವಾದರೂ ಪರಮಾನಂದವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳ ತುಲನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಅರ್ಥವೆ ಹೆಚ್ಚು ಆಸ್ವಾದ್ಯವಿಷಯವಾಗುವುದು. ಎಂದ ಮೇಲೆ ಅದಕ್ಕೆ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಗೌಣತ್ವವನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಉಚಿತವಲ್ಲ. ಆದರೆ ದುಃಖದ ಮಾತೇನೆಂದರೆ, ಜಗನ್ನಾಥ ಪಂಡಿತನು 'ಅರ್ಥವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಶಬ್ದ'ವೆಂದು ಹೇಳಿ, ಶಬ್ದವನ್ನು ವಿಶೇಷ್ಯಪದವನ್ನಾಗಿಯೂ, ಅರ್ಥವನ್ನು ವಿಶೇಷಣವನ್ನಾಗಿಯೂ ಮಾಡಿರುವನು. ವಿಶೇಷ್ಯಪದವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುವುದು. ವಿಶೇಷಣವು ಅಮುಖ್ಯವಾಗಿರುವುದು. ಪರಂತು, ಈಗಲೆ ಹೇಳಿದಂತೆ, ಶಬ್ದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಅರ್ಥವೆ ಅನೇಕ ಸಾರಿ ಸಹೃದಯರಲ್ಲಿ ಆನಂದವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಹೀಗಿರಲು 'ಶಬ್ದವು ಕಾವ್ಯ'ವೆಂದು ಹೇಳಿದ ಬಳಿಕ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಕಾವ್ಯತ್ವವು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಇದೇ ಅವ್ಯಾಪ್ತಿದೋಷವು. ಲೋಕದಲ್ಲಿ "ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಪಠಿಸಿದೆವು" ಎಂದು ಹೇಗೋ ಹಾಗೆಯೇ "ಕಾವ್ಯವನ್ನು ತಿಳಿದೆವು" ಎಂದು ಕೂಡ ಅಭಿಯುಕ್ತರ ವ್ಯವಹಾರವಿದೆ. ಈ ಎರಡು ಉದಾಹರಣಗಳನ್ನು ವಾಚಕರು ವಿಭಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. "ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಪಠಿಸಿದೆವು" ಎಂದರೆ ಪಠನವು ಶಬ್ದಕರ್ಮಕವಾದುದು; ಅದಕ್ಕೆ ಅರ್ಥದ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ. "ಕಾವ್ಯವನ್ನು ತಿಳಿದೆವು" ಎಂದರೆ ಈ ಉದಾಹರಣದೊಳಗಿನ ತಿಳುವಳಿಕೆಯು ಅರ್ಥಕರ್ಮಕವಾದುದು; ಅದಕ್ಕೆ ಶಬ್ದದ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಅಭಿಯುಕ್ತರು ಈ ಎರಡು ಬಗೆಯ ವ್ಯವಹಾರವನ್ನು ಇಟ್ಟಿರುವುದರಿಂದ ಶಬ್ದವು ಹೇಗೆ ಕಾವ್ಯವೋ ಹಾಗೆ ಅರ್ಥವು ಕೂಡ ಕಾವ್ಯವೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗು

ತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಜಗನ್ನಾಥಪಂಡಿತನ ಲಕ್ಷಣವು ಏಕದೇಶೀಯವಾಗಿದೆ. ಇನ್ನು ಹಲವರು ಜಗನ್ನಾಥಪಂಡಿತನ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿಯೆ ಸಮಾಖ್ಯೆಯ ಬಲದಿಂದ "ಕವಿಕರ್ಮ ಕಾವ್ಯ"ವೆಂದು ಹೇಳುವುದುಂಟು. ಸಮಾಖ್ಯೆಯೆಂದರೆ ಅವಯವಾರ್ಥವು. ಕಾವ್ಯಶಬ್ದದ ಅವಯವಾರ್ಥವು. ಕವಿಯ ರಚನೆ, ಬಂಧ ವೆಂದಿರುವುದು. ರಚನೆಯು ಅಥವಾ ಬಂಧವು ಶಬ್ದದಲ್ಲೆ ಪರ್ಯವಸಿತವಾಗು ವುದು. ಅರ್ಥಾತ್ ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಪುನಃ ಶಬ್ದಕ್ಕನೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವು ಬಂತು. ಆದರೂ ಶಬ್ದದಂತೆ ಅರ್ಥವಾದರೂ ಆಸ್ವಾದವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುವ ಕಾರಣ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳೆರಡೂ ಕಾವ್ಯಸಂಜ್ಞೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುವುದು ನ್ಯಾಯವಾದುದು. ಅರ್ಥವು ಸ್ವತಃ ಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಕವಿಯ ವ್ಯಾಪಾರವು ಆ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ನಡೆ ಯದೆಂಬುದು ಎಷ್ಟು ಸತ್ಯವೋ ಅಷ್ಟೆ ಶಬ್ದವು ನಿತ್ಯವೆಂದು ವಾದಿಸುವವರ ಮತದಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಕವಿವ್ಯಾಪಾರವು ಶಬ್ದದ ಮೇಲುಂಟಾಗುವುದು ಅಶಕ್ಯವೇ ಸರಿ. ಹೀಗಿರಲು ಕವಿಕರ್ಮತ್ವವು ಬರೆ ಔಪಚಾರಿಕವೆಂದು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿ ಮೇಲಿನ ಶಂಕೆ ಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು ಸಾರಾಂಶ, ಶಬ್ದವೊಂದೆ ಕಾವ್ಯವಲ್ಲ.

ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣದ ಪ್ರಸ್ತಾಪದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಪಣದ ಮತವನ್ನು ತೋರಿಸು ವುದು ಆವಶ್ಯಕವಾದುದು. 'ಕಾವ್ಯವು ರಸಾತ್ಮಕವಾದುದು' ಎಂದು 'ರಸಾತ್ಮಕಂ ಕಾವ್ಯಮ್' ಎಂಬೀ ಚಿಕ್ಕ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣವು ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ರಸವೆ ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮವು. "ಕ್ಷುದ್ರಕಪಿಗಳೆ! ಬೆದರಬೇಡಿರಿ! ಇಂದ್ರನ ಐರಾವತದ ವಕ್ಷಃ ಸ್ಥಲವನ್ನು ಪುಡಿಪುಡಿಮಾಡಿದ ಈ ಬಾಣಗಳು ನಿಮ್ಮ ಶರೀರಗಳ ಮೇಲೆ ಬೀಳಲು ಲಜ್ಜೆಯನ್ನು ತಾಳುತ್ತವೆ!" "ಎಲೈ, ಸುಮಿತ್ರೆಯ ಮಗನಾದ ಲಕ್ಷ್ಮಣಾ! ನಿಲ್ಲು! ನೀನು ನನ್ನ ರೋಷಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರನೆ ಅಲ್ಲ! ನಾನು ಮೇಘನಾದನು! ಯಾವನು ತನ್ನ ಭ್ರುಕುಟಿಯ ಭಂಗದ ಲೀಲೆಯಿಂದ ಸಮುದ್ರವನ್ನು ಬಂಧಿಸಿದನೋ ಆ ರಾಮನು ಎಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾನು ಹುಡುಕುತಿದ್ದೇನೆ." ಇದು ವೀರರಸದ ಉದಾ ಹರಣವು. ಇಂದ್ರಜಿತ್ತು ರಣಮದವನ್ನೇರಿದವನಾಗಿ ರಾಮನನನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತ ರಣಭೂಮಿಯನ್ನು ಸಂಚರಿಸುತ್ತಿರುವನು. ಅವನ ಮುಂದೆ ಮಹಾ ಕಪಿಗಳು ಬಂದರೂ ಅವನು ತನ್ನ ಶೌರ್ಯಾತಿಶಯದಿಂದ ಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕೆ ತಾರದೆ "ಬಡ ಕಪಿಗಳೆ! ಪಾಪ! ನೀವು ಬೆದರಬೇಡಿರಿ; ನೀವು ಕೇವಲ ಕ್ಷುದ್ರಜಂತುಗಳು" ಎಂದು ಹೇಳಿ ಆ ಕಪಿಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಮುಂದಕ್ಕೆ ಹೋಗುವನು. ಲಕ್ಷ್ಮಣನು ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಅವನನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಲು "ಸುಮಿತ್ರೆಯ ಮಗ! ನೀನು ತೊಲಗು, ನೀನು ನನಗೆ ಗಣ್ಯನೆ ಅಲ್ಲ, ನಿನ್ನ ಮೇಲೆ ನಾನು ಸಿಟ್ಟುಮಾಡುದುಂಟೇ?" ಎಂದು ಸಂಬೋಧಿಸಿ ರಾಮ ನನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತ ಇಂದ್ರಜಿತ್ತುವು ಪುನಃ ಮುಂದರಿಸುವನು. ಇಂದ್ರಜಿತ್ತುವಿನ ವೀರಭಾವವು, ಕಪಿಗಳಿಗಿಂತ ಪ್ರಬಲನಾದ ಲಕ್ಷ್ಮಣನು, ಆ ಲಕ್ಷ್ಮಣನಿಗಿಂತ

ಪ್ರಬಲನಾದ ರಾಮನು, ಅವನೊಡನೆ ಕಾದಾಡುವ ಪ್ರಬಲ ಆಸೆಯಿಂದ ಪರಿಪುಷ್ಟಿಯನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತಹೋದ ಕಾರಣ, ಮೇಲಿನ ಭಾಷಣದಲ್ಲಿ ವೀರರಸವು ಸರಿಯಾಗಿ ಪ್ರತೀತವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿಯಿಂದ ಬೇರೆ ರಸಗಳ ವಿಷಯವು. ಈ ಮೇರೆಗೆ ರಸವು ಎಲ್ಲಿ ಪ್ರತೀತವಾಗುವುದೋ ಅದು ಕಾವ್ಯವೆಂದು ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಪಣದ ಮತವು. ಕಾವ್ಯದ ಈ ಲಕ್ಷಣವು ಎಷ್ಟೋ ವಿಚಾರಣೀಯವಾದುದೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ. ರಸವೆ ಕಾವ್ಯನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ನೀರಸವಾದ ಕಾವ್ಯವು ಪ್ರಾಣಜ್ಯೋತಿ ಇಲ್ಲದ ದೇಹದಂತೆ ತ್ಯಾಜ್ಯವೆಂದು ಈ ಮತದ ತಾತ್ಪರ್ಯವು. ಈ ತಾತ್ಪರ್ಯವು ಕೂಡ ಶ್ಲಾಘ್ಯವಾದುದೆ. ಆದರೆ ಈ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲೂ ಒಂದು ಕೊರತೆಯು ಇದ್ದೇ ಇರುವುದು. ಮಹಾಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳ ಜಲಪ್ರವಾಹ, ಹೇಮಂತಾದಿಋತು, ಶಶಿಬಾಲಾದಿ ಚರಿತ ಇವೇ ಮೊದಲಾದುವುಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿರುವರು. ವಸ್ತುತಃ ಇಂಥ ವರ್ಣನೆಗಳಲ್ಲಿ ರಸವಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ 'ರಸಾತ್ಮಕಂ ಕಾವ್ಯಂ' ಎಂದು ಲಕ್ಷಣವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು, ಇಂಥ ವರ್ಣನೆಗಳೆಲ್ಲ ಅಕಾವ್ಯವೆಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಮಹಾಕವಿಗಳ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಭಂಗವು ಬಂದೀತು. ಲಕ್ಷ್ಯಗಳಾದ ಯಾವ ಕಾವ್ಯನಾಟಕಗಳೊ ಅವುಗಳಿಗನುಸಾರವಾಗಿಯೆ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಮಾಡಬೇಕಲ್ಲದೆ, ಲಕ್ಷಣಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿ ಲಕ್ಷ್ಯಗಳಲ್ಲ. ಮುತ್ತುಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ಅವುಗಳ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬಾನೊಬ್ಬನ ಲಕ್ಷಣದ ಮೇಲಿಂದ ಮುತ್ತು ನಿಷ್ಪನ್ನವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ರಸವಿರುವ ಭಾಗವು ಮಾತ್ರ ಕಾವ್ಯವೆಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಆ ಮಾತು ಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗಲಾರದು. ರಸ, ಭಾವ, ರೀತಿ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಬೇರೊಂದು ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ವಿವರಿಸುವೆವು. ಇರಲಿ.

ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರತಿಪಾದನದ ಮೇಲಿಂದ ಕಾವ್ಯದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಎಷ್ಟು ಕಷ್ಟವಾದುದೆಂದು ಗೊತ್ತಾಗದೆ ಇರದು. ರೀತಿಯಾಗಲಿ, ಶಬ್ದವಾಗಲಿ ಕಾವ್ಯವಲ್ಲವೆಂದಾದ ಮೇಲೆ ಕಾವ್ಯದ ಸರಿಯಾದ ಲಕ್ಷಣವಾದರೂ ಯಾವುದು ಎಂಬೀ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಬರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಈಗ ಉತ್ತರಿಸೋಣ. 'ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ'ವೆಂಬ ಗಹನವಾದ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಮಮ್ಮಟಾಚಾರ್ಯನು ಮಾಡಿರುವ ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣವನ್ನೇ ಇಲ್ಲಿ ಉದ್ಧೃತಪಡಿಸಿದರೆ ಸಾಕಾಗಿದೆ; ಅದರಿಂದ ಮೇಲಿನ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರವು ಸಿಗುವುದು. ಗುಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ನಿರ್ದೋಷವಾದ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳು ಕಾವ್ಯವು. ಈ ನಿರ್ದೋಷ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಉಪಮಾದಿಯಮಕಾಲಂಕಾರಗಳು ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಇಲ್ಲವಾದರೂ ಅಡ್ಡಿ ಇಲ್ಲ. ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳು ಗುಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದವುಗಳೆಂದು ಹೇಳಿದ ಮೇಲೆ ಅವು ರಸವತ್ತಾದವುಗಳು ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಆವಶ್ಯಕವಿಲ್ಲ. ಮಾಧುರ್ಯ, ಓಜಸ್ಸು ಮತ್ತು ಪ್ರಸಾದ

ಈ ಗುಣಗಳಿದ್ದ ಮೇಲೆ, ಅವುಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟಿರದ ರಸವು ಸಹಜವಾಗಿಯೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕಾಯಿತು. ಈ ಮೇರೆಗೆ ಒಂದು ಅರ್ಥವು ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆನೆ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವಾಗ ಅದನ್ನು ಪುನಃ ಶಬ್ದತಃ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವ ಕಾರಣವೇನು? ಒಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ರಸ, ಗುಣ, ಅಲಂಕಾರ ಇವುಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ದೋಷವರ್ಜಿತವಾದ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳು ಕಾವ್ಯವೆಂದು ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯಪ್ರದೀಪ ಈ ಗ್ರಂಥಗಳ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು. ಬರೆ ತಾರ್ಕಿಕರ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು "ಎತ್ತು ನಡೆಯುತ್ತದೆ" "ಪಕ್ಷಿ ಹಾರುತ್ತದೆ" ಮುಂತಾದ ವಾಕ್ಯಗಳೆಲ್ಲ (ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳು) ದೋಷರಹಿತವಾಗಿರುದರಿಂದ ಮತ್ತು ರಸ, ಗುಣ ಇವುಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೇಗಾದರೂ ಕಲ್ಪಿಸಿ, ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಊಹಿಸಿಕೊಂಡು, ರಸಗುಣಾಲಂಕಾರ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗುತ್ತಾವಾದುದರಿಂದ ಅವು ಯಾಕೆ ಕಾವ್ಯವಲ್ಲವೆಂದು ಆಕ್ಷೇಪಿಸಬಹುದು: ಆದರೆ ಈ ಆಕ್ಷೇಪವು ನಿರ್ಮೂಲವಾಗಿದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಚಮತ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವುದೆ ಕಾವ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಯೋಜಕ ಧರ್ಮವು. ಇಂಥ ಧರ್ಮವು "ಎತ್ತು ನಡೆಯುತ್ತದೆ", "ಪಕ್ಷಿ ಹಾರುತ್ತದೆ" ಇಂಥ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿದೆಯೆ? ವ್ಯಾಕರಣ, ಛಂದಸ್ಸು, ಇತರ ಶಾಸ್ತ್ರ ಇವುಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಒಂದೂ ದೋಷವಿಲ್ಲದ ವಾಕ್ಯವಿದ್ದ ಮೇಲೆ—ಗುಣಾದಿಗಳನ್ನು ಪರಂಪರೆಯಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿ, ಮೇಲಿನ ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸ ಹೋದರೆ ಅದು ತರ್ಕಶಾಸ್ತ್ರದ ದುರುಪಯೋಗವಾದೀತು. "ನಾಲ್ಕು ಕಾಲುಗಳುಳ್ಳದ್ದು ಮೃಗ"ವೆಂಬ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಕೇಳಿದೊಡನೆ "ಮಂಚಕ್ಕೆ ಅಥವಾ ಕುರ್ಚಿಗೆ ನಾಲ್ಕು ಕಾಲುಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಅವು ಯಾಕೆ ಮೃಗಗಳಲ್ಲ"ವೆಂದು ಕೇಳಿದರೆ, ಕೇಳುವವನ ಬುದ್ಧಿಮಾಂದ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ವ್ಯಸನವುಂಟಾದೀತು. ನಾಲ್ಕು ಕಾಲುಗಳಿದ್ದರೆನೇ ಸಾಲದು, ಪ್ರಾಣವಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ಅದು ಮೃಗವೆನಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಇದು ಹೇಗೋ ಹಾಗೆಯೆ ಬರೆ ದೋಷರಹಿತವಾದ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳಾದರೆನೆ ಸಾಲದು, ಅವು ಚಮತ್ಕೃತಿ ಜನಕವಾಗಿರಬೇಕಾಗುತ್ತವೆ. ಎಂದ ಮೇಲೆ ದೋಷರಹಿತವಾದ, ಗುಣಾದಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಮತ್ತು ಚಮತ್ಕಾರಾತಿಶಯವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳು ಕಾವ್ಯವೆಂದು ನಿಷ್ಕೃಷ್ಟವಾದ ಲಕ್ಷಣವು. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿಡಬೇಕು. ಸಾಹಿತ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಕರಣಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳ ಅನೇಕ ವಿಧ ದೋಷಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಿರುವುದರಿಂದ ದೋಷರಹಿತವಾದ ಕಾವ್ಯವಿರುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವೆಂದು ಪ್ರಥಮದಲ್ಲಿ ತೋರುತ್ತದೆ. ಅಂಥ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪವಾದರೂ ಚಿಂತೆ ಇಲ್ಲ, ದೋಷರಹಿತವಾದುದೆ ಕಾವ್ಯವೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದು ಪ್ರಶಸ್ತವಾಗಿದೆ. ಈಗ ಕೆಲವು ಪದ್ಯಗಳು ರಸಭರಿತವಾಗಿಯೂ, ಗುಣಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೂ ಇರುತ್ತವೆ: ಅಂಥ ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯತ್ವವಿಲ್ಲವೆ, ಎಂದು ಕೇಳಿದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದೆ ಸರಳವಾದ ಉತ್ತರವು;

ರಸಗುಣಗಳು ಉಲ್ಬಣವಾಗಿದ್ದು ಪರಮಾಸ್ವಾದ್ಯವಾಗುತ್ತವಾದರೆ, ಅಂಥ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಯತ್ಕಿಂಚಿತ್ತು ದೋಷವಿದ್ದರೂ ಕಾವ್ಯತ್ವಕ್ಕೆ ಬಾಧೆ ಇಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ದೋಷಾಂಶದಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳದೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನಾಗಿ ಉದಾಹರಿಸಲು ಅಡ್ಡಿ ಇಲ್ಲ. ಪುಷ್ಪಮಾಲಿಕೆಯಲ್ಲಿ ೯೫ ಪುಷ್ಪಗಳು ಪ್ರಫುಲ್ಲವಾಗಿಯೂ, ಪರಿಮಲವುಳ್ಳವುಗಳಾಗಿಯೂ, ಮನೋಹರವಾಗಿಯೂ ಇದ್ದು ಉಳಿದ ನಾಲ್ಕೈದು ಹೂವುಗಳು ಒಂದು ವೇಳೆ ಬಾಡಿದವುಗಳಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಆ ಮಾಲಿಕೆಯು ತ್ಯಾಜ್ಯವಾಗುವುದೆ? ಆದುದರಿಂದ ರಸ, ಭಾವ, ಗುಣ, ಅಲಂಕಾರ ಇತ್ಯಾದಿ ಉತ್ತಮ ಧರ್ಮಗಳು ಧಾರಾಳವಾಗಿದ್ದ ಬಳಿಕ ಒಂದೆರಡು ಅಲ್ಪದೋಷಗಳಿದ್ದರೂ ಆ ಪದ್ಯಗಳ ಅಥವಾ ಗದ್ಯಗಳ ಕಾವ್ಯಸ್ವರೂಪವು ನಷ್ಟವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇದೇ ಪೌರಸ್ತ್ಯಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣದ ತಾತ್ಪರ್ಯವು.

ಈ ಪೌರಸ್ತ್ಯಲಕ್ಷಣದ ತಾತ್ಪರ್ಯವಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಪ್ರಥಮತಃ ತೋರಿಸಿದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪಂಡಿತರ ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣವಾಗಲಿ ತೋರಿಕೆಯ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಭಿನ್ನಭಿನ್ನವಾಗಿ ತೋರಿದರೂ ಪರ್ಯವಸಾನದಲ್ಲಿ ಒಂದೆಯಾಗಿವೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು. "ಮಾನವಜ್ಞಾನ, ಮಾನವ ಮನೋವೃತ್ತಿ, ಮಾನವ ಮನೋವಿಕಾರ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಂದ ಪರಿಮಲಿಸುವ ಕಾವ್ಯಗುಚ್ಛವು ವಾಚಕನನ್ನು ಮೈಮರೆಯುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ" ಎಂದು ಹೇಳುವ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯಲಕ್ಷಣವಾಗಲಿ ಅಥವಾ ರಸ, ಗುಣ, ಅಲಂಕಾರಗಳಿಂದ ವಾಚಕನ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ಉಕ್ಕಿಸಿಬಿಡುವ ಗದ್ಯ ಅಥವಾ ಪದ್ಯವು ಉತ್ತಮ ಕಾವ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುವ ನಮ್ಮ ಜನರ ಲಕ್ಷಣವಾಗಲಿ ವಿಶೇಷ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಇವು ತತ್ವತಃ ಒಂದೆಯಾಗಿವೆ. ಶಬ್ದಯೋಜನೆ, ಪ್ರತಿಪಾದನ ಸರಣಿ, ಬೋಧನಕ್ರಮ ಇವು ಕೊಂಚಮಟ್ಟಿಗೆ ಬೇರೆಯಾಗಿದ್ದರೂ ಲಕ್ಷ್ಯ ವಸ್ತುವೂ ಒಂದೇ, ಮತ್ತು ಬೋಧ್ಯಾಂಶವೂ ಒಂದೇ. ಈ ರೀತಿಯಿಂದ ಏಕವಾಕ್ಯತೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದುದಲ್ಲಿ ಮೇಲಿನ ಉಭಯ ಮತಗಳಲ್ಲಿ ಭೇದವು ತೋರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಏವಂಚ ಪರಮ ಹೃದ್ಯವಾದ ಶ್ರವ್ಯಬಂಧವು ಕಾವ್ಯವು; ದೃಶ್ಯಬಂಧವು ನಾಟಕವು. ಇವೆ ಇವುಗಳ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ.



೩. ನಾಟಕಸ್ವರೂಪ

ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯವು ನಾಟಕವು; ಅಭಿನಯ ಪ್ರಧಾನವಾದುದು ನಾಟಕವು, ಎಂದರೆ ನಟನು ನಡೆ, ನುಡಿ, ಮುಖಭಾವ, ಅವಯವವ್ಯಾಪಾರ ಇತ್ಯಾದಿ ಸಾಧನಗಳಿಂದ ಆಯಾ ಅವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರಿಸುವುದು ನಾಟಕವೆಂಬುದಾಗಿ ಹಿಂದಿನ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಇರಬೇಕಾದ ಎಲ್ಲ ಗುಣಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಬೇಕೆಂಬುದು ಅದಕ್ಕಿರುವ "ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯ"ವೆಂಬ ಸಂಕೇತದಿಂದಲೇ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ವಿಷಯವನ್ನೂ ಕೂಡ ಮುಂಚಿನ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಈ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಲಿದ್ದೇವೆ. ನಾಟಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಗ್ರಂಥಗಳಿದ್ದರೂ, ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಪಣದ ಈ ವಿಷಯಕ ಉಪಪಾದನವು ಸರ್ವಮಾನ್ಯವಾದುದು. ಆದುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ವಿಷಯವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸೋಣ.

ನಾಟಕಸ್ವರೂಪದ ಪ್ರತಿಪಾದನದಲ್ಲಿ ಅದರ ಕಥಾಭಾಗದ ವಿಷಯವು ಬಹು ಮಹತ್ತಾದುದು. ಆದುದರಿಂದ ಮೊದಲು ಅದನ್ನೇ ವಿವರಿಸೋಣ. ನಾಟಕದ ಕಥಾಭಾಗವು ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತಾದಿ ಮಹಾಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ಆರಿಸಿ ತೆಗೆದುದಾಗಿರಬೇಕು. ರಾಮಾಯಣದಿಂದ ಕೊನೆಯ ಕಥಾಭಾಗವನ್ನು ಎತ್ತಿ ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ್ರವು ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ನಾಟಕವು ಇದೇ ರಾಮಾಯಣದಿಂದ ತೆಗೆದು ಬರೆದುದಾಗಿದೆ. ಶಾಕುಂತಲದ ಕಥೆಯು ಮಹಾಭಾರತದೊಳಗಿನದಾಗಿದೆ. ನಳದಮಯಂತಿ ನಾಟಕವು ಮಹಾಭಾರತದೊಳಗಿನ ಕಥೆಯ ಮೇಲಿಂದ ರಚಿತವಾದುದು. ಭಾರತಯುದ್ಧವನ್ನಾಧರಿಸಿ ವೇಣೀಸಂಹಾರದ ರಚನೆಯುಂಟಾಗಿದೆ. ಈ ಮೇರೆಗೆ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳ ಕಥಾಭಾಗವು ಪ್ರಾಚೀನ ಇತಿಹಾಸ ಪುರಾಣಗಳಿಂದ ಉದ್ಧೃತವಾಗಿದೆಯಾದರೂ ಇತ್ತಲಾಗಿ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳು ಅರ್ವಾಚೀನ ಇತಿಹಾಸದಿಂದ ಅಥವಾ ಕಲ್ಪಿತಕಥೆಗಳಿಂದ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳ ವಿಷಯವನ್ನು ಮುಂದೆ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ವಿವರಿಸುವುದಿದ್ದುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಬಿಡುವುದೆ ಒಳ್ಳೆಯದು. ಮುಂಚಿನ ಸಮಯಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಕಾಲಿದಾಸನಂಥ ಮಹಾಕವಿಯಿಂದ ರಚಿತವಾದ ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ ನಾಟಕದ ಕಥಾಭಾಗವು ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನೆಂಬ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಪುರುಷನದಾಗಿದೆ. ಮುದ್ರಾರಾಕ್ಷಸವು ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಂದವಂಶ ಮತ್ತು ಚಂದ್ರಗುಪ್ತ ಇವರನ್ನು ಅನುಲಕ್ಷಿಸಿ ರಚಿತವಾದುದೆಂಬುದು ಸರ್ವವಿದಿತವಾದ ಸಂಗತಿಯೆ ಸರಿ. ಮೃಚ್ಛ

ಕಟಿಕ ನಾಟಕವನ್ನು ರಾಮಾಯಣದಿಂದಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಮಹಾಭಾರತದಿಂದಾಗಲಿ ಇಲ್ಲವೆ ಅನ್ಯ ಯಾವ ಪುರಾಣದಿಂದಾಗಲಿ ಎತ್ತಿ ಬರೆದುದಲ್ಲ. ಸಾಮಾನ್ಯ ವ್ಯವಹಾರದೊಳಗಿನ ಒಬ್ಬ ದ್ವಿಜನ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ತೆಕ್ಕೊಂಡು ಶೂದ್ರಕ ಕವಿಯು ಅದಕ್ಕೆ ತನ್ನ ಕಲ್ಪನಾಕೌಶಲ್ಯದಿಂದ ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾದ ರೂಪವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿರುವನು. ಶೂದ್ರಕನಿಗಿಂತ ಮುಂಚೆಯೆ ಭಾಸಕವಿಯು ಚಾರುದತ್ತವೆಂಬ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದು ಈ ಕಥಾಭಾಗವನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ತಂದಿದ್ದನು. ಕೆಲವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಂತೆ ಈ ಕಥಾಭಾಗವು ಕಥಾಸರಿತ್ಸಾಗರದಲ್ಲೂ ಇದೆ. ಅದೇ ಎಲ್ಲದಕ್ಕೂ ಮೂಲ ವೆಂದು ಅವರ ತಾತ್ಪರ್ಯವು. ಇರಲಿ. ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳು ರಾಮಾಯಣ ಭಾರತಾದಿ ಇತಿಹಾಸಗಳಿಂದಲ್ಲದೆನೆ, ಇತರ ಇತಿಹಾಸಗಳಿಂದ ಮತ್ತು ಲೌಕಿಕ ವ್ಯವ ಹಾರಗಳಿಂದ ಎತ್ತಿ ಪ್ರತಿಭಾಸಂಪನ್ನರಾದ ಕವಿಗಳಿಂದ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ನಾಟಕದ ಕಥಾ ಭಾಗವನ್ನು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಪುರಾಣಗಳಿಂದ ಎತ್ತಿ ಬರೆಯುವ ವಾಡಿಕೆ ಇತ್ತೊ, ಹಾಗೆಯೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯದೇಶದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು Old Testament (ಹಳೆ ಒಡಂಬಡಿಕೆ) ಎಂಬ ಪುರಾಣದೊಳಗಿನ ಕಥಾಂಶಗಳನ್ನು ತೆಕ್ಕೊಂಡು ರಚಿಸುವ ವಾಡಿಕೆ ಇತ್ತು. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಜಾಗೆಯನ್ನು ಅನಂತರ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಆಶ್ರಯಿಸಿದವೊ ಹಾಗೆ ಪಶ್ಚಿಮ ದೇಶದಲ್ಲಿಯೂ ಮಹಾಕವಿ ಶೆಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಾರಂಭವಾದವು. ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿಮರ್ಶನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಪೌರಾಣಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕವೆಂಬೀ ಭೇದಗಳು ವಸ್ತುತಃ ನಿಲ್ಲಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಧಾರಾಳವಾದ ರಚನೆಯು ಕಲ್ಪನಾಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ ಅವತರಿಸಿದ್ದಾಗಿದ್ದುದಾದರೂ "....ವಂಶೋ ಮನ್ವಂತ ರಾಣಿ ಚ| ವಂಶಾನುಚರಿತಂಚೈವ" ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿ ಪುರಾಣಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದು ದಂತೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಸೂರ್ಯವಂಶ, ಚಂದ್ರವಂಶ, ರಾಜರ ವಂಶಾವಳಿ, ಚರಿತ್ರೆ, ಅನುಚರಿತ್ರೆ ಮುಂತಾದ ಇತಿಹಾಸವು ವರ್ಣಿತವಾಗಿರುವ ಕಾರಣ, ಪುರಾಣಗಳನ್ನು ಇತಿಹಾಸದ ಪಂಕ್ತಿಯಿಂದ ಎಬ್ಬಿಸುವುದು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಪುರಾಣದೊಳಗಿನ ಪ್ರತಿ ಯೊಂದು ಅಕ್ಷರವು ಕೂಡ ಇತಿಹಾಸವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಪುರಾಣಗಳ ಯಾವ ಅಂಧ ಭಕ್ತನಿಗೂ ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ನಾವು ಈಗಲೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಕಲ್ಪಿತ ಭಾಗಗಳಿವೆ. ನೀತಿ, ಧರ್ಮ, ತತ್ವಜ್ಞಾನ ಇವುಗಳನ್ನು ಬೋಧಿಸಲು ಕಥೆ, ಉಪಕಥೆ, ದೃಷ್ಟಾಂತ, ಉಪದೃಷ್ಟಾಂತಗಳಿಂದ ಅವು ತುಂಬಿಕೊಂಡಿವೆ. ಆದರೂ ಆ ಪ್ರಾಚೀನಕಾಲದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಆಚಾರವಿಚಾರಗಳ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವು ಈ ಉಪಕಥಾಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಬೀಳುವುದರಿಂದ ಅವು ಅಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಇತಿಹಾಸ ವೆಂದೆನಲು ಅಡ್ಡಿ ಇಲ್ಲ. ಸೂರ್ಯವಂಶದ ವರ್ಣನ ಮೊದಲಾದುದು ಪುರಾಣ ಗಳ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವೆಂದು ಮೇಲೆ ತೋರಿಸಿಯೆ ಇದೆ. ಎಂದ ಮೇಲೆ ಅವುಗಳ

ಐತಿಹಾಸಿಕತ್ವಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ವ್ಯಾಘಾತವು ತಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ. ಇರಲಿ. ಸಂದರ್ಭಾನು ಸಾರವಾಗಿ ಬಂದಿರುವ ಈ ಅಪ್ರಸ್ತುತ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು, ನಮ್ಮ ಪ್ರಕೃತ ವಿಷಯವನ್ನು ಅನುಸರಿಸೋಣ. ನಾಟಕದ ಕಥಾಭಾಗವು ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತ ಇತ್ಯಾದಿ ಸರ್ವಮಾನ್ಯ ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ಉದ್ಧೃತವಾದುವುಗಳಿರಬೇಕು. ಇಂಥಾ ಮಹಾಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ಚಿತ್ತವೇಧಕವಾದ ಭಾಗವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ನಾಟಕಕಾರನು ಅದಕ್ಕೆ ತನ್ನ ಪ್ರತಿಭಾಸಾಮರ್ಥ್ಯದಿಂದ ಇನ್ನೂ ಆಕರ್ಷಕವಾದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು.

ಈ ಕಥಾಭಾಗದ ಮುಖ್ಯಪುರುಷನು ನಾಯಕನಾಗಿರುವನು; ಪ್ರಧಾನವಾದ ಸ್ತ್ರೀ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ನಾಯಿಕೆಯೆಂಬ ಸಂಜ್ಞೆಯು ಬರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರತಕ್ಕ ಪಾತ್ರಗಳು ೧೦–೧೫ ಇದ್ದರೂ ಒಬ್ಬ ನಾಯಕನು, ಇನ್ನು ಇಬ್ಬರು ಮೂವರು ಸಹಕಾರಿಗಳು ಅಥವಾ ವಿರೋಧಿಗಳು. ಇವರೇ ಮುಖ್ಯ ಕಾರ್ಯಕರ್ತರಾಗಿರುವರು. ಆದರೆ ಇವರಲ್ಲಿ ನಾಯಕನೆ ವಿಶೇಷ ಮಹತ್ವವುಳ್ಳವನೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಕೂಡದು. ಸ್ವಭಾವ, ಕುಲಶೀಲ, ಕಾರ್ಯಪದ್ಧತಿ ಇವುಗಳಿಗನುಸರಿಸಿ ನಾಯಕನಲ್ಲಿ ಧೀರೋದಾತ್ತ, ಧೀರೋದ್ಧತ, ಧೀರಲಲಿತ, ಧೀರಪ್ರಶಾಂತ ಎಂಬುದಾಗಿ ನಾಲ್ಕು ಭೇದಗಳನ್ನು ಪ್ರಾಚೀನರು ಕಲ್ಪಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. (೧) ಧೀರೋದಾತ್ತನು ಧೀರನೂ, ಉದಾತ್ತನೂ ಆಗಿರಬೇಕು. ಅವನಲ್ಲಿ ಆತ್ಮಸ್ತುತಿಯು ಇರಕೂಡದು. ಅದರಿಂದ ಅಲ್ಪತ್ವವು ಬಂದು ಅವನ ಉದಾತ್ತ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ಹಾನಿಯು ಬರುತ್ತದೆ. ಕ್ಷಮೆ, ಗಾಂಭೀರ್ಯ, ಹರ್ಷ, ಶೋಕಗಳಿಂದ ಪರಿವರ್ತಿತವಾಗದ ಸ್ವಭಾವ, ಅಂಗೀಕೃತ ಕಾರ್ಯಸಾಧನ ಈ ಗುಣಗಳು ಅವನಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕು. ಮತ್ತು ಈ ಧೀರೋದಾತ್ತ ನಾಯಕನು ವಿನಯದಿಂದ ಗರ್ವವನ್ನು ತಗ್ಗಿಸಿಕೊಂಡವನಾಗಿದ್ದು ಸ್ಥಿರಕರ್ಮನಾಗಿರಬೇಕು. ರಾಮ, ಯುಧಿಷ್ಠಿರ, ನಳ ಮುಂತಾದ ರಾಜರ್ಷಿಗಳು ಈ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ನಾಯಕರು. (೨) ಧೀರೋದ್ಧತನು ಧೀರನಾಗಿದ್ದರೂ ಉದ್ಧತನಾಗಿರುವನು. ಇವನು ಮಾಯಾಪರನು, ಎಂದರೆ ರಾಜನೀತಿ ನಿಪುಣನು, ಪ್ರಚಂಡನು, ಚಂಚಲನು, ಅಹಂಕಾರ ಮತ್ತು ಗರ್ವಗಳಿಂದ ತುಂಬಿದವನು ಆಗಿದ್ದು ಆತ್ಮಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ ಮಗ್ನನಾಗಿರುವನು. ಧೀರೋದಾತ್ತನ ಮತ್ತು ಧೀರೋದ್ಧತನ ಸ್ವಭಾವಗಳು ಸರಿ ವಿರೋಧವುಳ್ಳವುಗಳೆಂದೂ, ಯುಧಿಷ್ಠಿರ ಹಾಗು ಭೀಮಸೇನ ಈ ಎರಡು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ಎರಡು ಲಕ್ಷಣಗಳ ಉದಾಹರಣಗಳೆಂದೂ ಈ ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿಯ ವಿಶೇಷಣಗಳ ಸಾರ್ಥಕ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ವಿವರಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. (೩) ಧೀರಲಲಿತನು ಕಲಾಪ್ರಿಯನಾಗಿರುವನು. ನೃತ್ಯಗೀತಾದಿಕಲೆಗಳೆ ಲಲಿತಕಲೆಗಳು. ಇವು ಈ ನಾಯಕನಿಗೆ ಬಹು ಪ್ರಿಯ.ವಾಗಿರುವವು. ಆದುದರಿಂದ ಅವನಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಯಾವ ಚಿಂತೆಯೂ ಇರದು. ಅವನು

ಸರ್ವದಾ ಮೃದುಸ್ವಭಾವದವನಾಗಿರುವನು. ರತ್ನಾವಳಿಯಲ್ಲಿ ವತ್ಸರಾಜನನ್ನು ಕವಿಯು ಚಿತ್ರಿಸಿದುದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಧೀರಲಲಿತ ನಾಯಕನ ಪರಿಚಯವು ಸರಿಯಾಗಿ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. (೪) ನಾಯಕನಲ್ಲಿರಬೇಕಾದ ಯಾವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಗುಣಗಳಿವೆಯೊ ಆ ಗುಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಮುಂತಾದವನು ಧೀರಪ್ರಶಾಂತನು. ನಾಯಕನ ಸಾಮಾನ್ಯಗುಣಗಳು ಮುಂದಿನಂತಿರುವುವು. ದಾತೃತ್ವ, ಶೌರ್ಯ, ಕುಲೀನತೆ, ರೂಪ, ಯೌವನ, ಉತ್ಸಾಹ, ಲೋಕಪ್ರೀತಿ, ತೇಜಸ್ಸು, ಪಾಂಡಿತ್ಯ, ಸತ್ಸ್ವಭಾವ ಇತ್ಯಾದಿ ಗುಣಗಳಿಂದ ಸಂಪನ್ನನಾಗಿದ್ದು ನಾಯಕನು ಚತುರನಾಗಿರಬೇಕು.

ಸಾಮಾನ್ಯನಾಯಕನಲ್ಲಿರಬೇಕಾದ ಯಾವ ಗುಣಗಳನ್ನು ಮೇಲೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದೇವೋ ಅವು ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಮಹತ್ತಾದುವುಗಳು. ಕಾವ್ಯನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ನಾಟಿಕಾ, ಭಾಣ ಇತ್ಯಾದಿ ಇತರ ರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾಯಕನಿಲ್ಲದೆ ವರ್ಣ್ಯವಸ್ತುವಿರದು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿಯ ನಾಯಕನು ಯಾವ ಧೀರೋದಾತ್ತಾದಿ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರುವವನಾಗಿದ್ದರೂ ಅವನಲ್ಲಿ ದಾತೃತ್ವ, ಕುಲೀನತೆ, ಉತ್ಸಾಹ, ಲೋಕಪ್ರಿಯತೆ ಈ ಗುಣಗಳಿರುವುದು ಅವಶ್ಯವೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯ ನಾಯಕನು ದಾತೃತ್ವಾದಿಗುಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದವನಾಗಿಯೆ ಇದ್ದುದು ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. “ಮರ್ಚೆಂಟ್ ಒಫ್ ವೆನಿಸ್”ದಂಥ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅತಿ ಲೋಭಿಯೂ, ದಯಾಹೀನನೂ ಆದ ಜ್ಯೂ ಗೃಹಸ್ಥನು ನಾಯಕನಾಗಿ ಮೆರೆಯುತ್ತಿದ್ದುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಈ ಲೋಭಿಯಾದ ಶಾಯ್‌ಲೂಕನು ನಾಯಕನಲ್ಲ, ಎಂಟನಿಯು ನಾಯಕನೆಂದು ಹಲವರ ಅಂಬೋಣವಿದ್ದಾಗ್ಯೂ ಶಾಯ್‌ಲೂಕನ ಪಾತ್ರವೇ ನಾಟಕದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಭಾಗವನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿದೆ ಎಂದಮೇಲೆ ಅವನು ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರನೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಸಮರ್ಪಕವು. ಮೇಲೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ ಲಕ್ಷಣದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಒಂದು ವೇಳೆ ಈ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವು ಅನುಚಿತವಾಗಿಯೆ ತೋರೀತು. ತಥಾಪಿ ವಿವಿಧ ಸ್ವಭಾವಗಳ ಪರಪೋಷವೇ ಮುಖ್ಯ ಕರ್ತವ್ಯವೆಂದು ತಿಳಕೊಳ್ಳುವ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯ, ನಾಟಕ, ಕಾದಂಬರಿಕಾರರಿಗೆ ಅದು ಅಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಮಾನ್ಯ ನಾಯಕನ ಗುಣಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಮತ್ತ್ವವೂ ಬಂದು ಸೇರಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಗುಣವು ಸರ್ವಥಾ ಇದ್ದೆ ಇರಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಲಾಗದು. ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕದಲ್ಲಿಯ ನಾಯಕನಾದ ಚಾರುದತ್ತನು ಪ್ರಾರಂಭದಿಂದ ಕೊನೆಯ ತನಕ ಮಹಾದರಿದ್ರಿಯಾಗಿಯೆ ಇದ್ದಾನೆ. ಇಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲ, ನಾಟಕಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಲೌಕಿಕ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ದಾರಿದ್ರ್ಯವು ಒಂದು ಕೊರತೆಯಾಗಿದೆಯಾದರೂ, ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕದಲ್ಲಿ ಅದು ಚಾರುದತ್ತನ ಉದಾತ್ತಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಪರಿಪೋಷಿಸುತ್ತದೆ.

ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ದಾರಿದ್ರ್ಯಗುಣವು ಹಾನಿಕರವಲ್ಲ, ಸ್ವಭಾವೋತ್ಕರ್ಷಕವಾದುದರಿಂದ ರಸಪರಿಪೋಷಕವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಗೆ ಸಮರ್ಥಿಸಬಹುದೊ ಹಾಗೆಯೆ ಅತಿಲೋಭಿತ್ವ, ಕಪಟ ಇತ್ಯಾದಿ ದೋಷಗಳು ಪ್ರತಿಭಾಸಂಪನ್ನ ಕವಿಗಳ ಯೋಜನೆಯ ಚಾತುರ್ಯದ ಮೇಲಿಂದ ಗುಣಗಳಾಗಿಯೆ ಪರಿಣಮಿಸಿ, ಸಾಮಾಜಿಕರ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುತ್ತವಾದುದರಿಂದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕೂಡ ಸಮರ್ಥಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ನಾಟಕಾದಿಗಳಿಗೆ ಉತ್ತಮವಾದ ಮತ್ತು ನಿರ್ದೋಷವಾದ ಕಥಾಭಾಗವನ್ನು ತೆಕೊಳ್ಳಬೇಕು, ನಾಯಕನು ದಾತೃತ್ವಾದಿ ಉಚ್ಚಗುಣ ಪೂರ್ಣನಾಗಿರಬೇಕು ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿ ಪ್ರಾಚೀನರ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಾಲ್ಯವತ್ ತ್ಯಜಿಸಿ ಈಗ ತೋರಿಸಿದ ಪದ್ಧತಿಯಿಂದ ಯಾವ ಕಥಾಭಾಗವನ್ನೂ, ಯಾವ ನಾಯಕನನ್ನೂ ಸಮರ್ಥಿಸುವುದು ಸುಲಭವಾಗುತ್ತದೆಂಬುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಪ್ರಾಚೀನರು ಸದಭಿರುಚಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಾಯಕಾದಿ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆಂಬುದನ್ನು ಯಾರೂ ಮರೆಯಕೂಡದು.

ವಿರಾಮಕ್ಕೋಸ್ಕರವೂ, ಕಥಾರಚನೆಯ ಸೌಕರ್ಯಕ್ಕೋಸ್ಕರವೂ, ಗೌಣ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಕ್ಷುದ್ರಸಂಗತಿಗಳನ್ನು—ಆದರೂ ಮುಖ್ಯ ಕಥಾಭಾಗಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾದಂತಹವುಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಿ ಕಥೆಯ ಸರವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಸುರಿಯುವುದಕ್ಕೋಸ್ಕರವೂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಂಕ, ಸಂಧಿ, ಪ್ರವೇಶಕ, ವಿಷ್ಕಂಭಕ ಇತ್ಯಾದಿ ಅನುಕೂಲತೆಗಳು ಏರ್ಪಡಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುತ್ತವೆ.

ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಐದರಿಂದ ಹತ್ತರ ವರೆಗೆ ಅಂಕಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಶಾಕುಂತಲ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಏಳು ಅಂಕಗಳಿವೆ. ಉತ್ತರ ರಾಮಚರಿತ್ರಕ್ಕೆ ೭ ಅಂಕಗಳಿವೆ. ವೇಣೀ ಸಂಹಾರಕ್ಕೆ ೬ ಅಂಕಗಳಿವೆ. ಮುದ್ರಾರಾಕ್ಷಸಕ್ಕೆ ೭ ಅಂಕಗಳಿವೆ. ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕಕ್ಕೆ ೧೦ ಅಂಕಗಳಿವೆ. ಹನುಮನ್ನಾಟಕಕ್ಕೂ ೧೦ ಅಂಕಗಳಿವೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ೫ ಅಂಕಗಳಿಗಿಂತ ಕಡಿಮೆ ಅಂಕಗಳ ನಾಟಕಗಳಿರುವುದು ಬಹು ವಿರಳ. ಆದರೆ ಇತ್ತಲಾಗೆ ವಿದೇಶೀಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಡಲ್ಪಡುವ ಎಷ್ಟೋ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ೩ ಅಂಕಗಳೂ ಇದ್ದಾವೆ. ಕೆಲವು ನಾಟಕಮಂಡಲಿಗಳು ತಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮುಖಪರದೆ ಹಾಳಾದೀತೆಂಬ ಭಯದಿಂದ ಆದಿಯಿಂದ ಅಂತ್ಯದ ವರೆಗೆ ಅಂಕದ ಪರದೆಯನ್ನು ಬಿಡದೆ ಏಕಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಮುಂದರಿಸುತ್ತಲೆ ಇರುವವು! ಪರದೆಗಳ ರಕ್ಷಣಕ್ಕಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕರ ತಾಳ್ಮೆಯನ್ನು ಒರೆಹಚ್ಚುವುದು ಅಪ್ರಶಸ್ತವಾಗಿದೆ. ಇರಲಿ; ಅಂಕವು ರಸಭಾವಗಳಿಂದ ತುಳುಕುತ್ತಿರಬೇಕು. ಅಂಕದಲ್ಲಿ ನಾಯಕನ ಕಾರ್ಯಕಲಾಪಗಳು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ನಡೆಯುವಂತಿರಬೇಕು. ಶಬ್ದಗಳ ವಾಕ್ಯಗಳು ಕಿವಿಗೆ ಬಿದ್ದೊಡನೆ ಅವುಗಳ ಅರ್ಥವಾಗಬೇಕು. ಗೂಢಾರ್ಥದ

ಮಾತುಗಳನ್ನೂ ಕಷ್ಟ ಶಬ್ದಗಳನ್ನೂ ಉಪಯೋಗಿಸಕೂಡದು. ಉದ್ದುದ್ದವಾದ ಗದ್ಯಗಳಿರಕೂಡದು. ಮುಖ್ಯ ಕಥೆಗೆ ಸಾಧಕವಾದ ಅವಾಂತರ ಸಂಗತಿಗಳು ಥಕ್ಕನೆ ಬಿಟ್ಟುಹೋಗಿರಬೇಕು; ಪುನಃ ಅವುಗಳನ್ನು ಮುಖ್ಯ ಕಥಾಭಾಗಕ್ಕೆ ಜೋಡಿಸಬೇಕು. ಒಂದು ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಕಾರ್ಯಗಳು ಬರಕೂಡದು. ಅದರಿಂದ ಕಾರ್ಯಸಾಂಕರ್ಯ ಉಂಟಾಗುವುದು. ಅಂಕದಲ್ಲಿ 'ಬೀಜ'ವಾಗಲಿ, 'ಸಂಹೃತಿ'ಯಾಗಲಿ ಇರಕೂಡದು. ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಹೇಳಿ, ಅದು ಅನಂತರ, ಬೀಜದಿಂದ ವೃಕ್ಷವು ವಿಸ್ತರಿಸುವಂತೆ, ಪುನಃ ವಿಸ್ತರಿಸಲ್ಪಡುವುದು **ಬೀಜವು**. ಆಯಾ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಸೂಚಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಥಕ್ಕನೆ ಒಂದೇ ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ತಂದು ದುಃಖಪರ್ಯವಸಾಯಿಯಾಗುವಂತೆ ಇರುವ ರಚನೆಯು **ಸಂಹೃತಿ** ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ನಿರ್ವಹಣವು. ಬೀಜ ಮತ್ತು ನಿರ್ವಹಣ ಇವು ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಇರಕೂಡದು. ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಯೋಗ್ಯ ಕಾರ್ಯಗಳಿರಬೇಕು. ಹೆಚ್ಚು ಪದ್ಯಗಳಿರಕೂಡದು. ಆವಶ್ಯಕವಾದ ಸಂಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧವನ್ನು ವರ್ಣಿಸಕೂಡದು. ಅಂಕವನ್ನು ರಚಿಸುವಾಗ ಇನ್ನೊಂದು ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿಡಬೇಕು. ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ದಿವಸಗಳ ವರೆಗೆ ನಡೆದಿರುವ ವೃತ್ತಾಂತವನ್ನು ಒಂದು ಅಂಕದಲ್ಲಿ ತರಬಾರದು. ಈ ಹೊತ್ತು, ನಾಳೆ ಅಥವಾ ಈ ಹೊತ್ತು ಮತ್ತು ಇನ್ನೊಂದು ತಿಂಗಳ ಅನಂತರ ಈ ವೇಳೆಗೆ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯು ನಡೆದುದಾದರೆ ಅದನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅಂಕಗಳಲ್ಲಿ ಗ್ರಥಿಸಬೇಕು. ರಾಮನ ಜನ್ಮವನ್ನು ತೋರಿಸಿದ ಅಂಕದಲ್ಲಿಯೆ, ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರರೊಡನೆ ಯಜ್ಞಸಂರಕ್ಷಣಕ್ಕಾಗಿ ಅವನ ಪ್ರಯಾಣವನ್ನು ತೋರಿಸಕೂಡದು. ಈ ಎರಡು ಸಂಗತಿಗಳಿಗೆ ಎಷ್ಟೊ ದಿವಸಗಳ—ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ವರ್ಷಗಳ ಅಂತರವಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಒಂದು ದಿವಸದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಒಂದು ಅಂಕದಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಬೇಕು. ಅಂಕದಲ್ಲಿ ನಾಯಕನೊಡನೆ ಸಹಾಯಾರ್ಥವಾಗಿ ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿರಬೇಕು. ಅಂಕದಲ್ಲಿ ನಾಯಕ, ರಾಜಪತ್ನಿ, ಪರಿಚಾರಿಕೆಯರು, ಮಂತ್ರಿಗಳು, ವೈಶ್ಯರು ಇವರೇ ಮುಂತಾದವರ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ವ್ಯವಹಾರಗಳಿಂದ ರಸಪ್ರತೀತಿಯಾಗುವಂತೆ ರಚನೆ ಇರಬೇಕು. ದೂರದಿಂದ ಕರೆಯೋಣ, ಕೊಲೆ, ಯುದ್ಧ, ರಾಜ್ಯದೇಶಗಳ ನಾಶ, ಮದುವೆ, ಊಟ, ಶಾಪ, ಮಲವಿಸರ್ಜನ, ಮರಣ, ರತಿಕ್ರೀಡೆ, ಹಲ್ಲಿನಿಂದ ಅಥವಾ ಉಗುರಿನಿಂದ ಗಾಯಮಾಡೋಣ, ಇದೇ ಬಗೆಯ ಲಜ್ಜಾಕರವಾದ ಇತರ ವಿಷಯಗಳು ಎಂದರೆ ಶಯನ, ಅಧರಪಾನ ಮುಂತಾದ ವಿಷಯಗಳು, ಪಟ್ಟಣದ ಮುತ್ತಿಗೆ, ಸ್ನಾನ, ಗಂಧಾದಿ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಧರಿಸುವುದು ಇವುಗಳ ದೇಖಾವೆಯನ್ನು ಅಂಕದಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಕೂಡದು. ಇಂಥ ದೇಖಾವೆಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವುದರಿಂದ ರಸಹಾನಿ ಉಂಟಾಗುವುದು. ಉದಾಹರಣಾರ್ಥವಾಗಿ, ಯುದ್ಧವನ್ನು ತೋರಿಸ

ಹೋದರೆ, ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಆ ಯುದ್ಧದಿಂದ ಸಾಮಾಜಿಕರ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ವೀರರಸದ ಅಷ್ಟೊಂದು ಪರಿಣಾಮ ಉಂಟಾಗದು. ಶೃಂಗಾರದ ಮಾತುಕಥೆಗಳನ್ನೆ ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕಲ್ಲದೆ, ಅದರ ಅಂತಿಮಕೋಟಿಯನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ತರಕೂಡದು. ಅದರಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಜಿಹಾಸೆ ಬರುವುದು. ಮೂರನೆಯ ಉದಾಹರಣವನ್ನು ವಿಶದಪಡಿಸುವುದಾದರೆ, ಊಟದ ವಿಷಯವನ್ನು ಹೇಳಬಹುದು. ಊಟವನ್ನು ತೋರಿಸುವುದರಿಂದ ಕೆಲವರಲ್ಲಿ ಭೋಜನೇಚ್ಛೆ ಹುಟ್ಟುವುದಾದರೆ, ಇನ್ನು ಕೆಲವರಲ್ಲಿ ಜಿಹಾಸೆ ಉದ್ಭವಿಸದೆ ಇರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಒಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ಆಯಾ ರಸಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಫಲಸ್ವರೂಪವಾಗಿರುವುದೋ ಅದು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಅಗೋಚರವಾಗಿರುವುದರಿಂದಲೆ ಸಾಮಾಜಿಕರ ಮನಸ್ಸು ರಸಾಸ್ವಾದನದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗುವುದು. ಆಯಾ ಫಲವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ತೋರಿಸಿದರೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾರಣ ಗಳಿಂದ ರಸವಿಚ್ಛೇದ ಉಂಟಾಗದೆ ಇರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇತ್ತಲಾಗಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮದುವೆ, ಊಟ ಮುಂತಾದ ಹಲವು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯು ಬಿದ್ದಿದೆ. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನಾಟಕಗಳ ಪರಿಚಯದ ದೆಸೆಯಿಂದ ಈ ತರದ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಉಂಟಾಗಿದೆಯಾದರೂ ಮಾರ್ಮಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿಚಾರಿಸಿದುದಲ್ಲಿ ಅದು ರಸವಿಚ್ಛೇದಕವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು.

ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಬೇಕಾದರೆ, ಪ್ರಥಮತಃ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯು ಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಪೂರ್ವರಂಗ, ಅನಂತರ ಸಭಾಪೂಜೆ, ನಾಟಕದ ಹೆಸರು, ಕವಿಯ ಪರಿಚಯ ಈ ವಿಷಯಗಳು ಸೇರುವವು. ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಯಾವ ವಿಘ್ನವೂ ಬರಬಾರದೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಸೂತ್ರಧಾರನು ಗಾಯಕ ರಾದ ತನ್ನ ಪರಿವಾರದವರಿಂದ ಸಮೇತನಾಗಿ ನಾಂದಿಯನ್ನುಚ್ಚರಿಸುವನು. ದೇವತಾ ನಮಸ್ಕಾರ, ಆಶೀರ್ವಾದ, ದೇವ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣ, ರಾಜ ಮೊದಲಾದವರ ಸ್ತುತಿ ಇವೇ ಮೊದಲಾದವುಗಳಿಂದ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಪದ್ಯವನ್ನು ಸೂತ್ರಧಾರನು — ನಾಟಕದ ಸೂತ್ರ ಗಳನ್ನು ನಡಿಸುವವನು, ಯಾವನಿಗೆ "ಸ್ಟೇಜ್ ಮೆನೇಜರ್" ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದೊ ಅವನು - ರಾಗದಿಂದ ಹಾಡುವನು. ಇದೇ ನಾಂದಿಯು. ಒಳಗೆ ನಾಂದಿಯನ್ನು ಮುಗಿಸಿದ ಒಳಿಕ ಸೂತ್ರಧಾರನು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ, ನಟಿಯನ್ನು ಅಥವಾ ವಿದೂಷಕನನ್ನು ಇಲ್ಲವೆ ಪಾರಿಪಾರ್ಶ್ವಕ (ಎಡ ಅಥವಾ ಬಲಭಾಗದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುವವನಾದ ಪಾರಿಪಾರ್ಶ್ವಕ)ನನ್ನು ಕರೆದು ನಾಟಕದ ವಿಷಯವಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ವನ್ನೆತ್ತಿ ಅವರೊಡನೆ ಸಂಭಾಷಣವನ್ನು ನಡಿಸುವನು. ಈ ಸಂಭಾಷಣದಲ್ಲಿ ಮೇಲೆ ಸೂಚಿಸಿದ ಮೇರೆಗೆ ನಾಟಕದ ಹೆಸರು, ಕವಿವೃತ್ತಾಂತ ಇವು ಬರುವವಲ್ಲದೆ, ಮುಂದೆ ನೆರೆದಿರುವ ಸಭೆಯ ಹೊಗಳಿಕೆಯು ಕೂಡ ಸೂತ್ರಧಾರನ ಬಾಯಿಯಿಂದ ಹೊರಡುವುದು. ಶಾಕುಂತಲದಲ್ಲಿ "ಈ ಸಭೆಯು ವಿದ್ವಾಂಸರಿಂದ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿದೆ"

ಎಂದು ಸೂತ್ರಧಾರನು ಹೇಳುವನು. ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರದ ಸೂತ್ರಧಾರನು "ವಿದ್ವತ್ ಪರಿಷತ್ತಿ"ನಿಂದ ನಾಟಕವನ್ನಾಡಲು ತಾನು ಆಜ್ಞಾಪಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದೇನೆಂದು ಆಡಿ ತೋರಿಸುವನು. ಇದೇ ರೀತಿಯಿಂದ ಇತರ ಅನೇಕ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕರ ಪ್ರಶಂಸೆಯು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಇದರ ಮೇಲಿಂದ ಮೊದಲಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಕೊನೆಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಭಾಸ, ಕಾಲಿದಾಸ ಇವರ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯಾದರೂ, ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಿರುವ ಸಾಮಾಜಿಕರು (ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು) ಚತುರರೂ, ವಿದ್ವಾಂಸರೂ, ಮಾರ್ಮಿಕರೂ ಆಗಿರುತಿದ್ದರೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಸಾಮಾಜಿಕರನ್ನು ಹೊಗಳಿ ಸೂತ್ರಧಾರನು ತನ್ನ ಪ್ರಕೃತ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ತಿಳಿಸಿ ತೆರಳುವನು. ಆದರೆ ತನ್ನ ಈ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ತಿಳಿಸುವಾಗಲೆ ಮುಂದೆ ಒರುವ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಉಪಮಾರೂಪದಿಂದ ಅಥವಾ ದೃಷ್ಟಾಂತರೂಪದಿಂದ ಇಲ್ಲವೆ ಬೇರೆ ವಿಧದಿಂದ ಸೂಚಿಸುವನು. ಇಲ್ಲಿಗೆ ನಾಟಕದ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯು ಮುಗಿಯುವುದು. ಈ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಿದ ಮೇರೆಗೆ ಪಾತ್ರಗಳು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ನಾಟಕವು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದು.

ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಕೂಡದೆಂದು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದೆ. ಅಂಥ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ತೋರಿಸುವುದರಿಂದ ರಸವಿಚ್ಛೇದವಾಗುತ್ತದೆಂಬ ಮಾತನ್ನು ಕೂಡ ಮೇಲೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಆದರೆ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳು ನಾಯಕನ ಉದಾತ್ತಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ಅಥವಾ ಶೃಂಗಾರಸಕ್ಕೆ ಅನುಚಿತವಾಗಿರುವವುಗಳಾದಗೂ ಮತ್ತು ಒಂದು ದಿನಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸಮಯದ ವರೆಗೆ, ಹಲವು ವರ್ಷಗಳ ವರೆಗೆ ನಡಿಯತಕ್ಕ ಸಂಗತಿಗಳಾದರೂ, ಕಥಾಬೋಧನಕ್ಕೆ ಆವಶ್ಯಕವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ನಾಲ್ಕೈದು ತರದ ಅರ್ಥೋಪಕ್ಷೇಪಗಳನ್ನು ಪ್ರಾಚೀನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು ಕಲ್ಪಿಸಿರುವರು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ **ವಿಷ್ಕಂಭಕ ಪ್ರವೇಶಕ** ಇವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುವವು. ಭೀಮನು ದುಶ್ಶಾಸನನನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವ ದೇಖಾವೆಯನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ತರಲಂತೂ ಉಪಾಯವಿಲ್ಲ. ಆಗ ಒಂದು ಅಂಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮ ಇಲ್ಲವೆ ಕೀಳು ತರಗತಿಯ ಒಂದು ಅಥವಾ ಎರಡು ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಭಾಷಣದ ರೂಪದಿಂದ 'ಭೀಮನು ದುಶ್ಶಾಸನನನ್ನು ಇಂತಿಂಥ ರೂಪದಿಂದ ಕೊಂದನು' ಎಂದು ಸೂಚಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿಯಿಂದ ಸೂಚಿಸುವುದೆ ವಿಷ್ಕಂಭಕವು. ಕಳೆದು ಹೋದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಈ ಮೇರೆಗೆ ವಿಷ್ಕಂಭಕದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಬಹುದೊ ಹಾಗೆಯೆ ಮುಂದೆ ಆಗತಕ್ಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಕೂಡ ಅಂಥ ಪಾತ್ರಗಳಿಂದಲೆ ನುಡಿಸಬಹುದು. ಈ ವಿಷ್ಕಂಭಕವು ಬಹು ಉದ್ದವಾಗಿರದೆ ಆದಷ್ಟು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿರಬೇಕು. ಪ್ರವೇಶಕವಾದರೂ ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ವಿಷ್ಕಂಭಕದಂತೆಯೆ ಇರುವುದು. ವಿದೂಷಕ ಅಥವಾ ಸೇವಕ ಇತ್ಯಾದಿ ಕೆಳತರ

ಗತಿಯ ಪಾತ್ರಗಳ ಬಾಯಿಯಿಂದ, ನಡೆದ ಅಥವಾ ನಡೆಯಲಿದ್ದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕಥಾಸಂಬಂಧವನ್ನು ತಪ್ಪದ ಹಾಗೆ, ಅಥವಾ ಆ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಜೋಡಿಸುವ ಹಾಗೆ ಹೇಳುವುದು ಇನ್ನೂ ಉಚಿತವಾಗಿದೆ.—ನುಡಿಸುವುದು ಪ್ರವೇಶಕ ವಾಗಿದೆ. ಪ್ರವೇಶಕವು ಪ್ರಥಮಾಂಕದ ಆದಿಯಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಕಡೆಯ ಅಂಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಇರಕೂಡದು. ಅದು ಯಾವಾಗಲೂ ಎರಡು ಅಂಕಗಳ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿರಬೇಕು.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಂಕ, ಪ್ರವೇಶಕ, ವಿಷ್ಕಂಭಕ ಈ ಭಾಗಗಳಲ್ಲದೆ ಸಂಧಿ ಎಂಬ ದೊಂದು ಭಾಗವಿರುವುದು. ವಸ್ತುತಃ ಸಂಧಿಯೆಂಬುದು ನಾಟಕದ ಒಂದು ಅಂಶವಲ್ಲ. ಅದೊಂದು ಸಂಬಂಧವು. ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಯೋಜನಕ್ಕಾಗಿ ಉದಾಹರಿಸಿಕೊಂಡ ಕಥಾಂಶ ಗಳಿಂದ ಅವಾಂತರ (ಅಮುಖ್ಯ) ಪ್ರಯೋಜನಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಂಧಿ ಯಾಗಿದೆ. ಪುನಃ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಸಂಧಿಯೆಂದರೆ ಜೋಡನೆಯು. ದುಷ್ಯಂತನು ಗಾಂಧರ್ವವಿಧಿಯಿಂದ ಶಕುಂತಲೆಯನ್ನು ಋಷ್ಯಾಶ್ರಮದಲ್ಲಿ ವರಿಸಿ, ಅನಂತರ ಕರೆ ಕಳುಹಿಸುವೆನೆಂದು ಆಶ್ವಾಸನವನ್ನಿತ್ತು ತಾನು ರಾಜಧಾನಿಗೆ ತೆರಳಿದನು. ಆದರೆ ಅವ ನಿಂದ ಕರೆಯು ಬರಲಿಲ್ಲ. ಅವನು ಮರೆತನು. ಶಕುಂತಲೆಯು ಅವನಿದ್ದಲ್ಲಿಗೆ ಹೋದರೂ ಅವಳ ಪರಿಚಯ ಅವನಿಗಾಗದೆ ಹೋಯಿತು. ಹೀಗಾಗಿ ಅವನು ಅವಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದನು. ಅವಳಿಗೆ ವಿವಾಹ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟ ಉಂಗುರವನ್ನು ರಾಜನ ದರಬಾರದಲ್ಲಿ ಅಂಬಿಗರು ತಂದ ಬಳಿಕ ಅವನಿಗೆ ಹಿಂದಿನ ಎಲ್ಲ ವಿಷಯಗಳು ಜ್ಞಾಪನೆಗೆ ಬಂದವು. ಅನಂತರ ಇಂದ್ರನಗರಿಯಲ್ಲಿ ಅವಳ ಭೇಟಿಯಾದಾಗ ದುಷ್ಯಂತನು ಪುನಶ್ಚ ಅವಳನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಿದನು. ಈ ಮುಖ್ಯ ಕಥಾಂಶವನ್ನು ಕವಿಯು ದುರ್ವಾಸನ ಶಾಪದ ವೃತ್ತಾಂತದಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ವಿಕಸಿತಗೊಳಿಸಿರುವನು. ವಿವಾಹ ದಂಥ ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಸಂಗವು ಒಬ್ಬನಿಗೆ ವಿಸ್ಮೃತವಾಗುವುದು ಅಸಂಭವನೀಯವು. ಆದುದರಿಂದ ಕವಿಯು ದುರ್ವಾಸನ ಶಾಪದ ಅವಾಂತರ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ, ಇದರ ಸಹಾಯದಿಂದ ಕಥೆಯಲ್ಲಿಯೂ, ದುಷ್ಯಂತನ ಸ್ವಭಾವದಲ್ಲಿಯೂ ಬಂದಿ ರುವ ನ್ಯೂನತಾರೂಪದೋಷಪರಿಹಾರದ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ಬಹು ಚಾತುರ್ಯದಿಂದ ಸಾಧಿಸಿರುವನು. ಮತ್ತು ಕಥೆಯ ಸರಪಣಿಯನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಜೋಡಿಸಿರುವನು. ಇದು ಗರ್ಭ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶ ಸಂಧಿಗಳ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರ ವಾಗಿದೆ. ಸಂಧಿಯಲ್ಲಿ ಮುಖ, ಪ್ರತಿಮುಖ, ಗರ್ಭ, ವಿಮರ್ಶ ಮತ್ತು ಉಪಸಂಹೃತಿ ಎಂದು ಐದು ಭೇದಗಳಿವೆ. (೧) ನಾನಾ ತರದ ರಸಭಾವಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭವು ಎಂದರೆ ನಾಟಕದ ಪ್ರಥಮಾಂಕದ ಆದಿಭಾಗವು ರಸಭಾವಗಳಿಂದ ಆಕರ್ಷಕವಾದಲ್ಲಿ ಅದು ಮುಖವೆನಿಸುವುದು. (೨)ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಉಪ ಸಂವಿಧಾನಕವು ಪ್ರತಿಮುಖಸಂಧಿಯು. ಇದು ಮುಖಸಂಧಿಯಲ್ಲಿ ಎಂದರೆ

ನಾಟಕದ ಆದಿ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕಿಂಚಿನ್ಮಾತ್ರ ಗೋಚರವಾಗಿ ಮುಂದೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಪ್ರತೀತವಾಗುವುದು. ಈ ಉಪಸಂವಿಧಾನಕವು ಮುಖ್ಯ ಸಂವಿಧಾನಕಕ್ಕೆ ಉಪಕಾರಕವೂ ಆಗಬಹುದು, ಅಥವಾ ಅಪಕಾರಕವೂ ಆಗಬಹುದು. (೩) ಪ್ರೀತಿ, ವೈರ ಮೊದಲಾದ ಆಯಾ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ ಮನೋವೃತ್ತಿಗಳು ಅಥವಾ ಭಾವಗಳು ಅನುಕೂಲ ಕಾರಣದಿಂದ ಸ್ಫುಟತ್ವವನ್ನೂ, ಪ್ರತಿಕೂಲ ಕಾರಣದಿಂದ ಹ್ರಾಸವನ್ನೂ ಹೊಂದುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಮೇರೆಗೆ ಪ್ರಕಟನೆ, ಹ್ರಾಸ ಇವುಗಳ ಆವೃತ್ತಿಗಳು ನಡೆದ ಬಳಿಕ ಪ್ರಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಥವಾ ದ್ವೇಷಿಯ ಅನ್ವೇಷಣವು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದು. ಈ ಎಲ್ಲ ವ್ಯಾಪಾರ ಸಮುಚ್ಚಯವು ಗರ್ಭಸಂಧಿಯಾಗಿದೆ. (೪) ಮುಖ್ಯ ಕಥಾಭಾಗಕ್ಕೆ ಸಾಧಕವಾಗುವ ಮತ್ತೂ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಕಟವಾಗಿ ತೋರುವ ಉಪಸಂವಿಧಾನಕವು ಶಾಪಾದಿಗಳಿಂದ ಅಥವಾ ಇತರ ವಿಘ್ನಗಳಿಂದ ಇನ್ನೂ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿ ತೋರುವುದು ವಿಮರ್ಶ ಸಂಧಿಯಾಗಿದೆ. (೫) (ಕಥಾಭಾಗಕ್ಕೆ) ಪ್ರಧಾನ ಹೇತುವಾದ ಅಥವಾ ಮೂಲಕಾರಣವಾದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂಗತಿಗಳಿಂದ ಒಂದೇ ಪ್ರಧಾನ ಸಂವಿಧಾನಕವು ಉಪಕೃತವಾಗುವಂತೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಯೋಜಿಸುವುದು ನಿರ್ವಹಣ ಸಂಧಿಯಾಗಿರುವುದು.

ಇವೈದು ಮುಖ್ಯ ಸಂಧಿಗಳು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಒಳಭಾಗಗಳಿವೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತರಿಸುವ ಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಸಂಧಿಯ ವಿಷಯವಾಗಿ ಮುಖ್ಯತಃ ತಿಳಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅಂಶವು, ಮೇಲೆ ಸೂಚಿಸಿದಂತೆ ಮುಖ್ಯ ಕಥಾಭಾಗದ ಗೊಣಸು ಮಧ್ಯದಲ್ಲೇ ಕಡೆದುಹೋಗದಂತೆ ಅಥವಾ ಅನುರೂಪವಾದ ಇತರ ಉಪಸಂವಿಧಾನಕಗಳಿಂದ ಮುಖ್ಯ ಕಥೆಯನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಆಕರ್ಷಕವೂ, ಇನ್ನಷ್ಟು ರಸಪ್ರದವೂ ಮತ್ತು ಇನ್ನಷ್ಟು ಸಮರ್ಪಕವೂ ಆಗುವಂತೆ ಯೋಜನೆಯನ್ನು ಮಾಡುವುದೆ ಸಂಧಿಯಾಗಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಸಂಧಿಗಳು ಇದ್ದೇ ಇರುವುವು. ಮೇಲೆ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಅವುಗಳಿಗೆ ಎಂದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿಯ ಕಥಾಂಶಗಳಿಗೆ ಹಚ್ಚಲಾಗಿ ಆಯಾ ಸಂಧಿಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೋಚರವಾಗುವುವು. ಆದುದರಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳನ್ನು ತೆಕ್ಕೊಂಡು ಸಮನ್ವಯಿಸುವ ಗೋಜಿಗೆ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ.

ನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಾಗ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಚಿಕ್ಕ ಪುಟ್ಟ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಸಲಕ್ಷಣವಾಗಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಇಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಲು ಪ್ರಯಾಸಪಟ್ಟರೆ ಅದು ಕೇವಲ ಕರ್ನಾಟಕ ವಾಚಕರಿಗೆ ಅಷ್ಟೊಂದು ಸರಸವಾಗಲಾರದು. ತಥಾಪಿ ಆ ಚಿಕ್ಕ ಪುಟ್ಟ ಸಂಗತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ **ಬೀಜ, ಪತಾಕೆ, ಭಾಷಾಸನ್ನಿವೇಶ** ಈ ಮೂರು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸದೆ **ನಿವೃತ್ತಿ**

ಇರದು. ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಎಂದರೆ ಸಂವಿಧಾನಕಕ್ಕೆ ಮೂಲಭೂತವಾದ ವಸ್ತುವು ಬೀಜವೆಂದು ಮೇಲೆ ಒಂದು ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಸ್ವಲ್ಪವನ್ನು ವಿವರಿಸಿದೊಡನೆ ಕ್ರಮೇಣ ಅನುಕೂಲಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಬೀಜವು ವೃಕ್ಷರೂಪದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯಹತ್ತುವಂತೆ ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವ ರಚನಾಕೌಶಲ್ಯವು ಬೀಜವಾಗಿರುವುದು. ವಸ್ತುತಃ ಅನ್ಯ ವಿಷಯವನ್ನು ಅಥವಾ ವಸ್ತುವನ್ನು ಉಪಕರಿಸುವ ಸಂಗತಿಯು ಪ್ರಕೃತವಾದ ಮುಖ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಅಲಂಕರಿಸ ಹೊರಟರೆ ಅಥವಾ ಮುಖ್ಯಾರ್ಥದ ಪರಿಪೋಷವನ್ನು ಮಾಡತೊಡಗಿದರೆ ಅದು ಪತಾಕೆ ಎಂಬ ಸಂಜ್ಞೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುವುದು. ರಾಮಚರಿತ್ರವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಾಗ ಅಮುಖ್ಯವಾದ ಸುಗ್ರೀವ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವುದು ಪತಾಕೆಯ ದೃಷ್ಟಾಂತವಾಗಿದೆ. ಅಥವಾ ವೇಣೀಸಂಹಾರದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯನಾಯಕನು ಯುಧಿಷ್ಠಿರನಾಗಿರುವಾಗ ಭೀಮನ ಚರಿತ್ರವನ್ನು ವಿಪುಲವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಿ ತೋರಿಸಿದುದು ಕೂಡ ಈ ಪತಾಕೆಯ ದೃಷ್ಟಾಂತವೆಂದು ತೋರಿಸುವರು. ಶಾಕುಂತಲದಲ್ಲಿ ಸಹ ವಿದೂಷಕನ ಚರಿತ್ರವು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತಿರುವುದು. ಇದಾದರೂ ಇದೇ ಸಂಜ್ಞೆಗೆ ಸೇರುವುದು. ಸಾರಾಂಶ, ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯರಾದ ಭರತಮುನಿಗಳು

''ಯದ್‌ವೃತ್ತಂ ಹಿ ಪರಾರ್ಥಂ ಸ್ಯಾತ್ ಪ್ರಧಾನಸ್ಯೋಪಕಾರಕಮ್' ||
ಪ್ರಧಾನವಚ್ಚ ಕಲ್ಪ್ಯೇತ ಸಾ ಪತಾಕೇತಿ ಕೀರ್ತಿತಾ || ೧ ||

ಎಂಬ ಲಕ್ಷಣವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ "ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಕರಣಕ್ಕೆ ಉಪಕಾರಕವಾಗಿ ಯಾವ ಅನ್ಯ ಪ್ರಕರಣವು ವರ್ಣಿಸಲ್ಪಡುವುದೊ ಮತ್ತು (ಕೆಲವು ಮಟ್ಟಿಗೆ) ಪ್ರಧಾನದಂತೆಯೆ ಕಲ್ಪಿಸಲ್ಪಡುವುದೊ ಅದು ಪತಾಕೆಯಾಗಿರುವುದು ಎಂದು ಹೇಳಿದ ಮೇರೆಗೆ ಪತಾಕೆಯು ವರ್ಣ್ಯರಸಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಪೋಷಕವಾಗಿರುವುದೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಶೀರ್ವಾದರೂಪವಾದ ಭರತವಾಕ್ಯವು ಬರುವುದು. ಇದು ರಚನೆಯ ಅಂತ್ಯಭಾಗವು.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುವಾಗ ಆಯಾ ಪಾತ್ರಗಳ ವಿದ್ಯೆ, ಜ್ಞಾನ, ಯೋಗ್ಯತೆ, ಜಾತಿ, ಕುಲ, ಸುತ್ತುಮುತ್ತಲಿನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಆಲೋಚಿಸಿ, ಅವವುಗಳಿಗೆ (ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ) ಅನುರೂಪವಾದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಬೇಕು. ರಾಜನಿಗೆ ಒಪ್ಪುವ ಮಾತು ಮತ್ತು ಶಬ್ದಗಾಂಭೀರ್ಯ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಿಪಾಯಿಯ ಬಾಯಿಯಿಂದ ಬಂದರೆ ಅದು ರಸಾಭಾಸವಾಗುವುದು. ವಿದೂಷಕನ ಬಾಯಿಯಿಂದ ಬರುವ ವಿನೋದೋಕ್ತಿಗಳು ರಾಜನ ಬಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಶಾಸ್ತ್ರ ಪಾರಂಗತನಾದ ವಿದ್ವಾಂಸನು ಆಡಿತೋರಿಸತಕ್ಕ ಪ್ರೌಢವಿಚಾರಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಬಂದರೆ ಅವುಗಳ ರುಚಿಯು ಕೆಟ್ಟುಹೋದೀತು. ಮಾತ್ರವಲ್ಲಾ, ಇಡಿ

ಸಂವಿಧಾನಕಕ್ಕೆ ಕುಂದು ಬಂದೀತು. ತುಂಟು ಮತ್ತು ಅಸಭ್ಯ ಸ್ವಭಾವದ ದಾಸಿಯ ಬಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಯಾವಾಗಲೂ ಕುಣಿಯುತ್ತಿರುವ ಹೀನೋಕ್ತಿಯು ಮಹಾರಾಣಿಯ ಮುಖದಿಂದ ಬರುವಂತೆ ಮಾಡಿದರೆ ಅದು ಕೇವಲ ಅಸಹ್ಯವಾದೀತು. ಆದುದರಿಂದ ಆಯಾ ಪಾತ್ರಗಳ ಯೋಗ್ಯತೆಗನುಸಾರವಾಗಿಯೆ ಭಾಷಾಯೋಜನೆಯನ್ನು ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ಇದು ಅತಿ ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿಯು.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳ ವಿಷಯವಾಗಿ ಎರಡು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿ ಈ ಪ್ರಕರಣವನ್ನು ಅಂತ್ಯಗೊಳಿಸೋಣ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರವು ನಾಯಕನದು. ನಾಯಕಲಕ್ಷಣ, ನಾಯಕಭೇದ ಮತ್ತು ಆ ಭೇದಗಳ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಲಕ್ಷಣ ಇವುಗಳನ್ನು ಇದೇ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗಾನುಸಾರವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿರುವೆವು. ಇಲ್ಲಿ ಉಳಿದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಬರೆಯೋಣ. ನಾಯಕನ ಗುಣಾದಿಗಳನ್ನು ವಿಶದಪಡಿಸುವಂತೆ ಪ್ರತಿನಾಯಕನ ಯೋಜನೆಯು ಮಾಡಲ್ಪಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿನಾಯಕನೆಂದ ಕೂಡಲೆ ಎಂದರೆ ಪ್ರತಿನಾಯಕನೆಂಬ ಶಬ್ದದ ಮೇಲಿಂದಲೆ ಅವನು ನಾಯಕನ ಸ್ಪರ್ಧಾಳುವೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಯಕನ ಕಾರ್ಯಸಾಧಕರು ಇಬ್ಬರು ಮೂವರು. ಪ್ರತಿನಾಯಕನ ಸಹಾಯಕರು ಇಬ್ಬರು ಮೂವರು. ದೂತ, ದೂತಿಯೆಂಬದಾಗಿ ಮೂರುನಾಲ್ಕು ಸೇವಕರು. ಇವುಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಯೋಜಿಸುವುದು ಉಚಿತವಲ್ಲ. ಸಭಾಸದರು, ನಾಗರಿಕರು, ಭಿಕ್ಷುಕರು ಇವರನ್ನು ಒಂದುವೇಳೆ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಖ್ಯೆಯಿಂದ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ತರುವುದರಿಂದ ಬಾಧಕವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಗುಂಪು ಗುಂಪಾಗಿ ಸಭಾಸದರನ್ನಾಗಲಿ, ಭಿಕ್ಷುಕರನ್ನಾಗಲಿ, ನಾಗರಿಕರನ್ನಾಗಲಿ ತಂದು ನಿಲ್ಲಿಸಿ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಎಲ್ಲರು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಾತಾಡುವುದು, ಬೊಬ್ಬೆ ಇಡುವುದು ಅಥವಾ ಗೋಳಿಡುವುದು ಉಚಿತವಲ್ಲ. ಸಮುದಾಯವು ಹೆಚ್ಚು ಬಂದು ನಿಂತರೂ, ಅವರು ಮೌನದಿಂದ ನಿಂತು, ಒಬ್ಬರಿಬ್ಬರು ಮಾತ್ರ ಭಾಷಣ ಮಾಡುವುದು ಅಭಿಯುಕ್ತವಾದ ರೀತಿಯು. ಸೇನೆಯ ಭಟರು ಸಂಖ್ಯೆಯಿಂದ ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಬಂದರೂ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಎಲ್ಲರೂ ಗಲಾಟೆಯನ್ನು ಎಬ್ಬಿಸುವುದು ಶಿಷ್ಟಾಚಾರಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿರುವುದು. ಅಂತು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲಿನ ಪಾತ್ರಗಳು ೧೦-೧೨ಕ್ಕೆ ಮಿಕ್ಕಿ ಇರಬಾರದು. ಒಂದು ವೇಳೆ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಮೇರೆಗೆ ಸಿಪಾಯಿಗಳು, ನಾಗರಿಕರು ಮುಂತಾದವರು ಹೆಚ್ಚಿದ್ದುದಾದರೂ ಅವರಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರು ಮೂವರಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಜನರು ಭಾಷಣಕರ್ತೃಗಳಿರಕೂಡದು.

ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾಯಕ, ಪ್ರತಿನಾಯಕರು ಇರುವರು. ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನು ನಾಯಕನು. ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನು ಪ್ರತಿನಾಯಕನು. ಸೀತಾಪಹರಣದಲ್ಲಿ ರಾಮನು ನಾಯಕನು, ರಾವಣನು ಪ್ರತಿನಾಯಕನು. ವೇಣೀ

ಸಂಹಾರದಲ್ಲಿ ಯುಧಿಷ್ಠಿರನು ಮುಖ್ಯ ನಾಯಕನಾದರೂ ಭೀಮನು ಕರ್ಮಕಾರಿಯಾದ ನಾಯಕನು ಮತ್ತು ದುರ್ಯೋಧನನು ಪ್ರತಿನಾಯಕನು. ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕದಲ್ಲಿ ಚಾರುದತ್ತನು ನಾಯಕನು, ಶಕಾರನು ಪ್ರತಿನಾಯಕನು. ಈ ಮೇರೆಗೆ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾಯಕನ ಗುಣೋತ್ಕರ್ಷವನ್ನು ವರ್ಣಿಸಲು ಪ್ರತಿನಾಯಕನ ಯೋಜನೆಯು ಇದ್ದಿರುವುದು. ಆದರೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿನಾಯಕನು ಇದ್ದೇ ಇರುವನೆಂದಿಲ್ಲ. ಶಾಕುಂತಲದಲ್ಲಿ ದುಷ್ಯಂತನು ನಾಯಕನು, ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿನಾಯಕನಿಲ್ಲ. ಸೀತಾವನವಾಸದಲ್ಲಿ ರಾಮನು ನಾಯಕನು. ಆದರೆ ಅವನಿಗೆ ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿಗಳು ಯಾರೂ ಇರರು. ಇಂಥ ಇನ್ನೂ ಹಲವು ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಇವೆ. ಆದುದರಿಂದ ಪ್ರತಿನಾಯಕನು ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ತಪ್ಪದೆ ಇರುವನೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ನಾಯಕನಿಗೆ ಸಹಾಯಕನಾಗಿ ವಿದೂಷಕನಿರುವನು. ವಿದೂಷಕನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವನು. ವೀರರಸ ಪ್ರಧಾನವಾದ ವೇಣೀಸಂಹಾರದಲ್ಲಿ ವಿದೂಷಕನು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಅವಿವೇಕಿಯೂ, ಮಿತಿಮೀರಿದ ಆತ್ಮಶ್ಲಾಘೆಯನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವವನೂ ಆದ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನು ಹಾಸ್ಯಕರವಾದ ಹಲವು ಅತ್ಯಾಚಾರಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿ ವಿದೂಷಕನ ಜಾಗೆಯನ್ನು ತುಂಬಿದ್ದಾನೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ವಿದೂಷಕನಿಲ್ಲದೆ ನಾಟಕವಿರುವುದು ಬಹು ವಿರಳ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಹ ವಿದೂಷಕನ ಪಾತ್ರವು ಬರುತ್ತದೆ. ಮುಹಮ್ಮದಿಯರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ, ಪಾರ್ಸಿನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಹಾಸ್ಯಗಾರನು ಇರುವನು. ದಶಾವತಾರದ ಆಟಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಹಾಸ್ಯಗಾರನು ಬಂದು, ತನ್ನ ಗ್ರಾಮ್ಯ (ಅಸಭ್ಯ) ಪದ್ಧತಿಯಿಂದಲೆ ಆಗಲಿ, ಎಲ್ಲರನ್ನು ನಗುವಂತೆ ಮಾಡುವನು. ಈ ಮೇರೆಗೆ ಸರ್ವತ್ರ ಸಮಾವಿಷ್ಟನಾದ ವಿದೂಷಕನ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಪ್ರಾಚೀನರ ಶಬ್ದಗಳಿಂದ ಕೊಡುವುದು ವಿಹಿತವಾಗಿದೆ.

"ಕುಸುಮ ವಸಂತಾದ್ಯಭಿದಃ ಕರ್ಮವಪುರ್ವೇಶಭಾಷಾದ್ಯೈಃ ||
ಹಾಸ್ಯಕರಃ ಕಲಹರತಿರ್ವಿದೂಷಕಃ ಸ್ಯಾತ್‌ಸ್ವಕರ್ಮಜ್ಞಃ || ೧ ||

ಅರ್ಥ — "ವಿದೂಷಕನಿಗೆ ಕುಸುಮ ವಸಂತ ಇತ್ಯಾದಿ ಹೆಸರುಗಳಿರುವುವು. ಅವನು ತನ್ನ ಕ್ರಿಯೆ, ಅಂಗಚೇಷ್ಟೆ, ವೇಶ, ಭಾಷೆ ಇವುಗಳಿಂದ ಹಾಸ್ಯವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವನು. ಪರಸ್ಪರ ಕಲಹವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವುದು ಅವನಿಗೆ ಇಷ್ಟವಾಗಿರುವುದು. ಅವನು ತನ್ನ ಊಟ ಉಪಚಾರಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಯಾವಾಗಲೂ ಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುವನು". ವಿಶ್ವನಾಥ ಕವಿರಾಜನು ವಿದೂಷಕನ ವಿಷಯವಾಗಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಆದರಣೀಯವಾಗಿದೆ. ವಿನೋದವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವುದು

ಅವಶ್ಯವಾಗಿದೆಯಾದರೂ ಅಸಭ್ಯಕ್ರಮದಿಂದ ಹಾಸ್ಯವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವುದು ಹಿತವಲ್ಲ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯವೆ ಒಂದು ಸಾಧ್ಯವಲ್ಲ. ಯಾವ ಅಸಭ್ಯಕೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದರೂ ಅಡ್ಡಿ ಇಲ್ಲ, ಎಂಥ ಅಲ್ಪಮಾತುಗಳನ್ನಾಡಿದರೂ ಅಡ್ಡಿ ಇಲ್ಲ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯವನ್ನು ಪಸರಿಸಗೊಟ್ಟರೆ ಸರಿ ಎಂಬ ಭಾವನೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿ ವಿದೂಷಕನನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ಬಿಂಬಿಸಕೂಡದು. ಅಂಥ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಂದ ರಸಹಾನಿಯು ಒಂದೊದಗುವುದು.[1]

ರಾಜನ ಅಂತಃಪುರದಲ್ಲಿ ವಾಮನ, ಷಂಢ, ಕುಬ್ಜ ಮುಂತಾದವರನ್ನು ತರುವ ವಾಡಿಕೆಯು ಪ್ರಾಚೀನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ವಾಮನ, ಷಂಢ ಮುಂತಾದವರಲ್ಲಿ ಕಂಚುಕಿಯು ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವದವನು; ಅಂತಃಪುರಚರನಾದ ಈ ಕಂಚುಕಿಯು ಹೆಚ್ಚು ವೃದ್ಧನಾಗಿರುವನು. ಜಾತಿಯಿಂದ ಇವನು ಬ್ರಾಹ್ಮಣನಾಗಿದ್ದು ಶುಚಿತ್ವಾದಿ ಗುಣಗಳಿಂದ ಸಂಪನ್ನನಾಗಿರುವನು. ಎಲ್ಲ ಕಾರ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕುಶಲನಾಗಿರುವನು. ಶಾಕುಂತಲದಲ್ಲಿ ಋಷ್ಯಾಶ್ರಮದಿಂದ ಶಕುಂತಲೆಯೊಡನೆ ಹೊರಡುವವಳು ಗೌತಮಿಯೆಂಬ ವೃದ್ಧಸ್ತ್ರೀಯಳು. ಕಂಚುಕಿಯನ್ನು ಕೆಲಸಕ್ಕಿಡುವುದು ಋಷಿಗಳಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವಾದರೂ ವೃದ್ಧಸ್ತ್ರೀಯರು ಯುವತಿಯರ ರಕ್ಷಣದಲ್ಲಿರುತಿದ್ದರೆಂಬುದು ಇದರ ಮೇಲಿಂದ ಗೊತ್ತಾಗುವುದು. ಸ್ತ್ರೀಯರ ಪರಿಚಯದಲ್ಲಿ ದಾಸಿಯರು ಇರುವರು.

ಇವು ನಾಟಕದೊಳಗಿನ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳು. ಇರಲಿ. ಈ ಮೇರೆಗೆ ಈ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರ ಇವುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಸ್ಥೂಲಮಾನದಿಂದ ವಿವೇಚಿಸಿ ಇದೆ. ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಾಗ ಅವುಗಳ ಯೋಗ್ಯತಾನುಸಾರವಾಗಿ ಭಾಷಾರಚನೆ ಇರಬೇಕೆಂಬ ಚಿಕ್ಕ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿರುವೆವು; ಮತ್ತು ವಿದೂಷಕನ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಕೊಟ್ಟ ಬಳಿಕ ಅವನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವಾಗ ಕವಿಯು ಶಿಷ್ಟಾಚಾರವನ್ನು ಉಲ್ಲಂಘಿಸಕೂಡದೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಸಹ ಮೇಲೆ ದಿಗ್ದರ್ಶಿಸಿರುವೆವು. ಬೇರೆ ಮಹತ್ವದ ಸೂಚನೆಗಳು ಬೇರೊಂದು ಸ್ವತಂತ್ರಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಬರುವವಿದ್ದುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಒಂದೆರಡು ಮಾತುಗಳಿಂದಲೆ ಮುಗಿಸಿರುತ್ತೇವೆ.



೪. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯನಾಟಕಗಳು

ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿಯ ನಾಟಕಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತೋರಿಸಿದ ಬಳಿಕ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕಗಳ ವಿಷಯವನ್ನು ಕೆಲವು ಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ತೋರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ತೋರಿಸದೆ ವಿಷಯ ಪ್ರತಿಪಾದನವು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗದು. ಆದುದರಿಂದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯನಾಟಕಗಳ ಮುಖ್ಯ ಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಬಹು ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ಈ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಕೊಡಲಿದ್ದೇವೆ.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಗ್ರಂಥಕಾರರು ಮನುಷ್ಯನ ಕೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಯಥಾರ್ಥವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿ ತೋರಿಸುವುದೇ ನಾಟಕವೆಂದು ಅದರ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಮಾಡಿರುವರು. ಈ ವಿಷಯವಾಗಿ ಅವರು ಯಾವ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿರುವರೊ ಅವುಗಳನ್ನು ನಾವು ಎರಡನೆಯ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಾಚಕರ ಮುಂದೆ ಇಟ್ಟಿದ್ದೇವಾದ ಕಾರಣ ಇಲ್ಲಿ ಪುನರುಕ್ತಿಯು ಅವಶ್ಯವಿಲ್ಲ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯಪಂಡಿತರ ಮತದಂತೆ ("Imitation of action") ಎಂದರೆ ವ್ಯವಹಾರದ ಅನುಕರಣವು ನಾಟಕವಾಗಿರುವುದು. ವ್ಯವಹಾರವೆಂದ ಮೇಲೆ ಯಾವ ವ್ಯವಹಾರವಾದರೂ ಆಗಬಹುದೆಂಬ ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಮುತ್ತಿನ ಸರದಲ್ಲಿ ಮುತ್ತುಗಳು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಅನುರೂಪವಾದವುಗಳೆ ಇರುವವು. ಹಾಗೆಯೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಾದರೂ ಬರತಕ್ಕ ವ್ಯವಹಾರಗಳು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಸುಸಂಗತವಾದವುಗಳೆ ಇರಬೇಕು. ಕರುಣ (ಶೋಕ) ರಸದ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಮೊದಲು ತೋರಿಸಲು ಉಪಕ್ರಮಿಸಿ, ಫಕ್ಕನೆ ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದ ಶೃಂಗಾರವನ್ನು ಅಥವಾ ವೀರರಸವನ್ನು ತೋರಿಸಹೋದರೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಅದರಿಂದ ಯಾವ ಪರಿಣಾಮವೂ ಉಂಟಾಗಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ನಾಟಕವು ರಸಗಳನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸುವ ಒಂದು ಪಾನಕಶಾಲೆಯೆಂಬುದು ನಿಜವಾದರೂ ಒಂದೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದ ಎಲ್ಲ ರಸಗಳನ್ನು ತಂದು ನಿಲ್ಲಿಸಲು ಅದೇನಾದರೂ ರಸಗಳ ಕೋಶವೂ ಅಲ್ಲ, ಅಥವಾ ಸಂತೆಯೂ ಅಲ್ಲ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಕಥೆಯು ಇದ್ದು ಉಪಕಥೆಯು ಅಥವಾ ಉಪಕಥೆಗಳು ಬರುತ್ತವಾದರೂ ಅವು ಮೂಲಕಥೆಗೆ ಮತ್ತು ಆ ಕಥೆಯಿಂದ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ರಸಭಾವಗಳಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿರಕೂಡದು. ಇದು ಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕಥೆಗೆ ಐದು ಅವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಬಹುದು. ಒಂದು ಬೀಜವು (೧) ಅಂಕುರಿಸಿ, (೨) ಬೆಳೆಯಹತ್ತಿ, (೩) ಪೂರ್ಣ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿ, (೪) ಮೆಲ್ಲಮೆಲ್ಲಗೆ ಜೀರ್ಣವಾಗತೊಡಗಿ, (೫) ಕೊನೆಗೆ ನಾಶವಾಗುವುದು

ಈ ಐದು ಅವಸ್ಥೆಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲ ಪದಾರ್ಥಗಳಿಗೆ ಇರುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಅವು ನಾಟಕದೊಳಗಿನ ಕಥಾಭಾಗಕ್ಕೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಈ ಐದು ಅವಸ್ಥೆಗಳಿಗೆ ಕ್ರಮವಾಗಿ (೧) ಕಥಾಪ್ರಕಾಶನ (Exposition), (೨) ಕಥಾವಿಸ್ತಾರ (Growth), (೩) ಕಥಾಪರಾಕಾಷ್ಠೆ (Climax), (೪) ಕಥಾಪಜಯ (Fall), (೫) ಕಥೋಪಸಂಹಾರ (Conclusion) ಎಂಬುದಾಗಿ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿರುವರು. ಈ ಐದು ಅವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು 'ಕಿಂಗ್ ಲಿಯರ್' ಎಂಬ ಒಂದು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸಿ ನೋಡೋಣ. (೧) ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಕಿಂಗ್ ಲಿಯರ್ ನೆಂಬ ಒಬ್ಬ ಅರಸನಿದ್ದನು. ಅವನಿಗೆ ಮೂವರು ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳಿದ್ದರು. ಅವನು ಅವರನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುತಿದ್ದನು. (೨) ಈ ಪ್ರೀತಿಯು ದೆಸೆಯಿಂದ ಅವನು ತನ್ನ ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಮೂವರಿಗೂ ವಿಭಾಗಿಸಬೇಕೆಂದು ಯೋಚಿಸಿದನು. ಅವರು ತನ್ನನ್ನು ಯಾವ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಕೊಳ್ಳಲು ಅವರನ್ನು ಕರೆಯಿಸಿ ಕ್ರಮೇಣ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬಳನ್ನು ಪ್ರಶ್ನೆಮಾಡಿದನು. ಹಿರೆಯುವಳು "ಅಪ್ಪಾ, ನಿನ್ನನ್ನು ನಾನು ನನ್ನ ಪ್ರಾಣಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತೇನೆ" ಎಂದು ಹೇಳಿದಳು. ಎರಡನೆಯವಳು ಕೂಡ ಇದೇ ರೀತಿಯಿಂದ ತನ್ನ ತಂದೆಯ ಮೇಲಿನ ಅಪ್ರತಿಮ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ಆಡಿತೋರಿಸಿದಳು. ಕಿರೆಯುವಳನ್ನು ತಂದೆಯು ಕರೆಯಿಸಿ ಕೇಳಿದುದಲ್ಲಿ ಅವಳು, ನಿಜವಾಗಿ ನಿಸ್ಸೀಮ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ಮಾಡುತಿದ್ದಳಾದರೂ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಹೊರಗೆ ತೋರಿಸುವುದು ಒಳ್ಳೆಯದಲ್ಲವೆಂದೆಣಿಸಿ "ಅಪ್ಪಾ, ತಂದೆಯನ್ನು ಮಗಳು ಎಷ್ಟು ಪ್ರೀತಿಸುವ ವಾಡಿಕೆಯಿದೆಯೊ ನಾನು ಅಷ್ಟೆ ಪ್ರೀತಿಸುವೆನು" ಎಂದು ಉತ್ತರಕೊಟ್ಟಳು. "ನನ್ನ ಮುದ್ದು ಮಗಳೇ! ನಿನ್ನ ಅಕ್ಕಂದಿಯರು ನನ್ನನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ಭಕ್ತಿಯಿಂದ ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಾರೆ. ನೀನು ಮಾತ್ರ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿಯೆ ಪ್ರೀತಿಸುವಿ ಎಂದು ನಿನ್ನ ಮಾತಿನಿಂದಲೆ ಗೊತ್ತಾಗುವುದು" ಎಂದು ತಂದೆಯು ನುಡಿದನು. ಲಿಯರನ ಈ ಮಾತಿಗೆ ಅವಳು "ಹಾಗಿದ್ದುದಾದರೆ ಅವರು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಗಂಡಂದಿರನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುವುದಿಲ್ಲವೇನು?" ಎಂದು ಆಕ್ಷೇಪಿಸಿದಳು. ಆದರೂ ಅರಸನಿಗೆ ಕಿರೆಯ ಮಗಳ ಮೇಲಿನ ಪ್ರೀತಿಯು ಕಡಿಮೆಯಾಯಿತು. ಅವನು ತನ್ನ ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಮೊದಲನೆಯ ಮತ್ತು ಎರಡನೆಯವಳಿಗೆ ಸಮಪಭಾಗದಿಂದ ಹಂಚಿದನು. ಕಿರೆಯವಳಿಗೆ ಏನೂ ಕೊಡಲಿಲ್ಲ. ಕಿರೆಯವಳು ಫ್ರಾನ್ಸಿನಲ್ಲಿಯ ಒಬ್ಬ ಸರದಾರನಿಗೆ ಮದುವೆಯಾಗಿ ಅವನೊಡನೆ ಫ್ರಾನ್ಸಿಗೆ ಹೋದಳು. (೩) ಇತ್ತ ಅರಸನು ಇಬ್ಬರು ಮಗಳಂದಿರಿಗೆ ತನ್ನ ರಾಜ್ಯವನ್ನೆಲ್ಲ ಹಂಚಿಕೊಟ್ಟಕಾರಣ ತಾನು ತನ್ನ ನೂರು ಸಿಪಾಯಿಗಳೊಟ್ಟಿಗೆ ಒಬ್ಬಳಲ್ಲಿ ಆರು ತಿಂಗಳು, ಇನ್ನೊಬ್ಬಳಲ್ಲಿ ಆರು ತಿಂಗಳು, ಈ ಮೇರೆಗೆ ಸುಖದಿಂದ ನಿಂತು ತನ್ನ ಆಯುಷ್ಯವನ್ನು ಕಳೆಯಬೇಕೆಂದು ಅವನು ಮಗಳಂದಿರೊಡನೆ ಕರಾರನ್ನು ಮುಂಚೆಯೆ ಮಾಡಿದ್ದನು. ಅದಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿ

ಹಿರಿಯವಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ನೂರು ಜನ ಸೇವಕರ ಸಮೇತನಾಗಿ ನಿಂತಿದ್ದನು. ೧೦–೧೫ ದಿವಸಗಳು ದಾಟುವಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಮಗಳು ತಂದೆಯ ಸೇವಕರನ್ನು ಅಲಕ್ಷ್ಯಮಾಡ ತೊಡಗಿದಳು. ಅವಳಿಂದ ಅವರಿಗೆ ಕೊಂಚ ಉಪದ್ರವುಂಟಾಗಹತ್ತಿತು. ಆಗ ಅವರು ಲಿಯರನಿಗೆ ಈ ವಿಷಯವಾಗಿ ದೂರು ಕೊಟ್ಟರು. ಅವನು ಮಗಳೊಡನೆ ಈ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಕೇಳಿದುದಲ್ಲಿ ಅವಳು "ಅಪ್ಪಾ, ನಿನಗಾದರೂ ನೂರು ಸೇವಕರು ಯಾಕೆ? ಐವತ್ತು ಜನರಿದ್ದರೆ ಸಾಲದೆ?" ಎಂದು ಹೇಳಿ ಅವನನ್ನೂ ಕೂಡ ಕೆಲವು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅಲಕ್ಷ್ಯಮಾಡಿದಳು. ಅವನು ಮುಂಚಿನ ಕರಾರನ್ನು ಬಹಳವಾಗಿ ಸಮರ್ಥಿಸಿದನು. ಆದರೂ ಅವಳು ತನ್ನ ಹಟವನ್ನು ಬಿಡಲಿಲ್ಲ. ಲಿಯ ರನು ಕೊನೆಗೆ ನಿರುಪಾಯವಾಗಿ ತನ್ನ ಸೇವಕರನ್ನು ಕರಕೊಂಡು ಎರಡನೆಯವಳ ಮನೆಗೆ ಹೋಗಹೊರಟನು. ಹಿರಿಯವಳು ಕೂಡಲೆ ತನ್ನ ತಂಗಿಗೆ ಕಾಗದ ಬರೆದು "ತಂದೆಯು ನಿನ್ನ ಮನೆಗೆ ಬರುತಿದ್ದಾನೆ. ಅವನನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಡ. ಅರ್ಧಮಾರ್ಗ ದಲ್ಲಿ ಭೇಟಿಯಾಗಿ ಅವನನ್ನು ಹಿಂತಿರುಗಿಸು" ಎಂದು ತಿಳಿಸಿದಳು. ಅವಳು ಅದೇ ಮೇರೆಗೆ ಅರ್ಧಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ತಂದೆಯನ್ನು ಕಂಡು, ಎಲ್ಲ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಕೇಳಿ "ಅಪ್ಪಾ, ನಿನಗೆ ನೂರು ಸಿಪಾಯಿಗಳಂತೂ ಬೇಡವೇ ಬೇಡ, ಅಕ್ಕ ಹೇಳುವಂತೆ ಐವತ್ತು ಜನರಾದರೂ ಯಾಕೆ? ಬರೆ ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ಸಾಲದೆ? ಅಥವಾ, ಅಪ್ಪಾ! ನಾವೆಲ್ಲ ರಿರುವಾಗ ನಿನಗೆ ಇಪ್ಪತ್ತೈದಲ್ಲ, ಹತ್ತಲ್ಲ, ಒಬ್ಬರಿಬ್ಬರಾದರೂ ಸಿಪಾಯಿಗಳು ಯಾಕೆ? ಆದುದರಿಂದ ಸಿಪಾಯಿಗಳು ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕರಾರಿನಂತೆ ಅಕ್ಕನಲ್ಲೇ ಆರು ತಿಂಗಳು ನಿಲ್ಲು. ನನ್ನಲ್ಲಿ ಈಗ ಬರಕೂಡದು" ಎಂದಳು. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಹಿರಿಯವಳು ಸಹ ಅಲ್ಲಿ ಬಂದು ತಲಪಿದಳು. ಅವಳ ಅಂಬೋಣವೂ ಹೀಗೆಯೆ ಇತ್ತು. ಇಬ್ಬರು ಮಗಳಂದಿರ ಈ ನಿರಾಕರಣದಿಂದ ಬೇಸತ್ತು ಲಿಯರನು ಅವರಿಗೆ ಮುಂಚಿನ ಸಂಗತಿ ಗಳನ್ನು, ಪ್ರೀತಿಯ ಮಾತಿನ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತಂದುಕೊಟ್ಟನು. ಆದರೂ ಅದೆಲ್ಲ ವ್ಯರ್ಥವಾಯಿತು! ಕೊನೆಗೆ ಎರಡೂ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಶ್ರಯಹೀನನಾದ ಬಳಿಕ ಲಿಯರನಿಗೆ ಹುಚ್ಚು ಹಿಡಿಯಿತು. ಹುಚ್ಚಿನಿಂದ ಅವನು ಹಗಲಿರುಳು ಮೈದಾನಿನಲ್ಲಿ ಅಲೆದಾಡಹತ್ತಿದನು. (೪) ಅವನ ಮಂತ್ರಿಯು ಅವನ ಕಿರಿಯ ಮಗಳಿಗೆ ಈ ಸುದ್ದಿಯನ್ನೆಲ್ಲ ತಿಳಿಸಿ, ನೀನು ತಂದೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡಲು ಮತ್ತು ಅಕ್ಕಂದಿರನ್ನು ಶಿಕ್ಷಿಸಲು ದಂಡು ತೆಕ್ಕೊಂಡು ಬರಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಿಕಳುಹಿಸಿದನು. ಅವಳು ತನ್ನ ಗಂಡನೊಡನೆ ದೊಡ್ಡ ಸೈನ್ಯವನ್ನು ತೆಕ್ಕೊಂಡು ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಬಂದಳು. ಇತ್ತ ಅವಳ ಅಕ್ಕಂದಿರು ಸೈನ್ಯಕೂಡಿಸಿ, ಯುದ್ಧವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಮಾಡಿದರು. ಆ ಸೇನಾಪತಿಯು ಫ್ರಾನ್ಸಿನಿಂದ ಬಂದ ಸೈನ್ಯವನ್ನು ಸೋಲಿಸಿ, ಲಿಯರನನ್ನೊಬ್ಬ ಮುಖ್ಯಸೇನಾಪತಿಯ ಸಹಾಯದಿಂದ ಅವನ ಕಿರಿಮಗಳನ್ನೂ ಪ್ರತಿಬಂಧದಲ್ಲಿಟ್ಟನು. (೫) ಹಿರಿಯ ಮತ್ತು ಎರಡನೆಯ ಮಗಳಂದಿರು ಸೇನಾಪತಿಯ ಪರಾಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಮರುಳಾಗಿ

ತಾವು ಅವನನ್ನು ಮದುವೆಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಆಲೋಚಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಒಬ್ಬಳ ಆಲೋಚನೆಯು ಇನ್ನೊಬ್ಬಳಿಗೆ ತಿಳಿಯಲಿಲ್ಲ. ಅದು ಅವರವರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲೆ ಇತ್ತು. ಹಿರೆಯವಳು ಎರಡನೆಯವಳನ್ನು ವಂಚಿಸಲು ವಿಷವನ್ನು ಮತ್ತು ಎರಡನೆಯವಳು ಹಿರೆಯವಳನ್ನು ವಂಚಿಸಲು ವಿಷದ ಚೂರಿಯನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರು. ಈ ಕಾರಣ ಇಬ್ಬರು ಅಕ್ಕತಂಗಿಯಂದಿರ ಕೊಲೆಯುಂಟಾಯಿತು. ಇತ್ತ ವಿಜಯಿಯಾದ ಸೇನಾನಾಯಕನು ಸೆರೆಯಲ್ಲಿಟ್ಟ ಲಿಯರನ ಕಿರೆಮಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಣಾಂತದ ಶಿಕ್ಷೆಯನ್ನು ವಿಧಿಸಿದನು. ಅಲ್ಲೆ ಪ್ರತಿಬಂಧದಲ್ಲಿದ್ದ ಲಿಯರನಿಗೆ ಇದು ತಿಳಿದು ಸಹಿಸಲಾರದಷ್ಟು ವ್ಯಸನವುಂಟಾಯಿತು. ಹುಚ್ಚು ಹಿಡಿದಾಗ ಫ್ರಾನ್ಸಿನಿಂದ ತನ್ನ ಸಹಾಯಕ್ಕೆ ಸೈನ್ಯವನ್ನು ತೆಕೊಂಡು ಒಂದು ಯುದ್ಧ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದಾಗಲೇ ಲಿಯರನಿಗೆ ತನ್ನ ಕಿರೆಮಗಳ ಪಿತೃವಾತ್ಸಲ್ಯವು ಅಪ್ರತಿಮವಾದುದೆಂದು ತಿಳಿದೆ ಇತ್ತು. ಈಗಲಂತೂ ಅವಳ ಪ್ರಾಣಹರಣವಾದ ಬಳಿಕ ಅವನಿಗೆ ಅಸಹ್ಯವಾದ ದುಃಖಾವೇಗವುಂಟಾಗಿ ಆ ವೇಗದಿಂದಲೆ ಅವನು ತನ್ನ ಜುಟ್ಟುಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಯನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡನು.

'ಕಿಂಗ್ ಲಿಯರ್'' ನಾಟಕದ ಕಥಾಭಾಗವು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿರುವುದು. ಈ ಕಥೆಯನ್ನು ಕೊಡುವಾಗಲೆ ಇದರೊಳಗಿನ ಐದು ಅಂಶಗಳು ಸರಿಯಾಗಿ ತಿಳಿಯುವಂತೆ, ಆಯಾ ವಿಷಯವಿಭಾಗಸೂಚಕವಾದ ಅಂಕೆಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಹಾಕಿದ್ದೇವೆ. ಅವುಗಳ ಮೇಲಿಂದ ಚಾಣಾಕ್ಷವಾಚಕರು ಕಥಾಪ್ರಕಾಶನಾದಿಗಳನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸಿಕೊಂಡಾರು. ಲಿಯರನಿಗೆ ತನ್ನ ಇಬ್ಬರು ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳ ನಿರಾಕರಣದಿಂದ ಹುಚ್ಚು ಹಿಡಿದುದು ಎಂಬುದೇ ಈ ಕಥೆಯ ಪೂರ್ಣಶಿಖರವು. ಅದು ವರೆಗೆ ಮೊದಲು ಕಥೆಯು ಹೇಗೆ ಏರಿಕೊಂಡು ಹೋಯಿತೋ ಹಾಗೆಯೆ ಮುಂದೆ ಅದು ಇಳಿಯುತ್ತ ಬಂತು. ಎಲ್ಲರಿಗೆ ಗೊತ್ತಿರುವ "ನರಿಯೂ ದ್ರಾಕ್ಷೆಯೂ" ಈ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಈ ಐದು ಅವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಡಬಹುದು. 'ಒಂದು ನರಿ ಇತ್ತು. ಹಸಿವೆಯಾಗಿ ಆಹಾರದ ಸಲುವಾಗಿ ಅದು ಅತ್ತಿತ್ತ ತಿರುಗಾಡಹತ್ತಿತು!' ಇದು ಕಥಾಪ್ರಕಾಶನವು. 'ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಆ ನರಿಯ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಒಂದು ಹಣ್ಣಾದ ದ್ರಾಕ್ಷೆಗಳ ಹಂದರವು ಬಿತ್ತು. ಅವುಗಳನ್ನು ಹೊಂದಲು ನರಿಯು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಹತ್ತಿತು!' ಇದು ಕಥೆಯ ಎರಡನೆಯ ಅವಸ್ಥೆಯು. 'ನರಿಯು ಎಷ್ಟು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾಗ್ಯೂ ದ್ರಾಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದದೆ ನಿಂತಿತು!' ಇದು ಕಥೆಯ ಸಂಪೂರ್ಣವೃದ್ಧಿಯು ಎಂದರೆ ಶಿಖರವು. ಆಗ ನರಿಯು ಆಲೋಚಿಸಿತು, 'ಈ ಹಣ್ಣುಗಳೇ ಹುಳಿ! ಇವು ನನಗೆ ಯಾಕೆ?' ಇದು ನಾಲ್ಕನೆಯ ಭಾಗವು. ಇಲ್ಲಿಂದ ಕಥೆಯ ಇಳಿತವು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದು. 'ದ್ರಾಕ್ಷೆಗಳು ಹುಳಿ' ಎಂದು ಹೇಳಿ ನರಿಯು ಅವುಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೋಗುವುದು. ಇದು ಕಥೆಯ ಅಂತ್ಯವು. ಈ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಇತರ ಎಲ್ಲ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ

ಉಪಕ್ರಮಾದಿ ಐದು ಅಂಶಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯಂತೂ ಅವು ಬಹು ಅವಶ್ಯವಾದುವುಗಳು.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯನಾಟಕಗಳ ಶಾಸ್ತ್ರವು ಗ್ರೀಕರಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿರುವುದು. ಅವರು (೧) ವ್ಯವಹಾರ (action), (೨) ಸ್ಥಳ (place), (೩) ಸಮಯ (time), ಇವುಗಳ ಐಕ್ಯ (unity) ಇರಬೇಕೆಂದು ನಿರ್ಬಂಧವನ್ನು ಹಾಕುವರು. ಐಕ್ಯವೆಂದರೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಔಚಿತ್ಯವೆಂಬ ಅರ್ಥವನ್ನು ತೆಕ್ಕೊಂಡರೆ ಬಾಧಕವಿಲ್ಲ. ವ್ಯವಹಾರಗಳು ಅಥವಾ ಕೃತಿಗಳು ಪಾತ್ರ, ಪ್ರಸಂಗ ಇವುಗಳಿಗುಚಿತವಾಗಿರಬೇಕು. "ಹರ್ಕ್ಯುಲಸ್" ನಿಗೆ (ಅಸಾಮಾನ್ಯಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ) ಮಾತ್ರ ಯೋಗ್ಯವಾಗುವ ಬಹು ದೊಡ್ಡ ಕಾರ್ಯವು ಸಾಮಾನ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ರಾಕ್ಷಸರು ಅಥವಾ ಅಂಥವರು ಇರುವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾದ ಹಲವು ಸಂಗತಿಗಳು ಬರುತ್ತವೆಂದು ಈಗಿನ ಯುಗದಲ್ಲಿಯ ಕಥೆಗಳಲ್ಲೂ ಅಂಥ ಅಸಂಭವನೀಯವಾದ ಆಶ್ಚರ್ಯಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುವವನು ವ್ಯವಹಾರೈಕ್ಯವನ್ನು ಭಂಗ ಪಡಿಸುವನು. ಆದುದರಿಂದ ವ್ಯವಹಾರೈಕ್ಯವು ಅವಶ್ಯವಾದುದು. ಅದರಂತೆ ಸ್ಥಳದ ಐಕ್ಯವು ಕೂಡಾ ಇರಬೇಕೆಂದು ಗ್ರೀಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು. ಕಥಾಭಾಗವು ಯಾವ ಊರಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತೊ ಅದೇ ಊರಲ್ಲಿ ಅದು ಬೆಳೆದು ಅಂತ್ಯವಾಗಬೇಕೆಂದು ಅವರ ತಾತ್ಪರ್ಯವು. ಆದರೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಈ ನಿಯಮವನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಿದುದು ಅಷ್ಟೊಂದು ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಇಂಗ್ಲಂಡಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಕಥೆಯು ಫ್ರಾನ್ಸಿನಲ್ಲೂ ಮುಗಿಯಬಹದು. ಅಥವಾ ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಲ್ಲೂ ಮುಗಿಯಬಹುದು. ಮುಗಿಯುವ ಸಂಗತಿಯು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಕಥೆಗೆ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಹ ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಸಹಾಯವನ್ನು ಪಡಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಈಗ ಹೇಳಿದ ಸ್ಥಾನೈಕ್ಯದ ನಿಯಮವನ್ನು ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅನುಸರಿಸಿದುದು ಹೇಗೆ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲವೊ ಹಾಗೆಯೇ ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಅಂಗೀಕರಿಸಿದುದು ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣಾರ್ಥವಾಗಿ, ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಶಾಕುಂತಲವು ಕಣ್ವನ ಆಶ್ರಮದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದು. ದುಷ್ಯಂತನ ರಾಜದರಬಾರದಲ್ಲಿ ಅದರ ಮಧ್ಯವು; ಇಂದ್ರನ ನಗರವಾದ ಅಮರಾವತಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ಮುಗಿಯುವುದು. ಎಂದಮೇಲೆ ಸ್ಥಾನೈಕ್ಯವು ಅಷ್ಟೊಂದು ಅಪರಿಹಾರ್ಯವಲ್ಲವೆಂಬುದು ಇದರ ಮೇಲಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾಲೈಕ್ಯದ ನಿಯಮವನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಡುವಾಗ ಗ್ರೀಕರು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ದಿವಸದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಕಥೆಯು ಇರಬೇಕು. ಹೆಚ್ಚು ದಿವಸಗಳ ವರೆಗೆ ನಡೆದುದು ಇರಬಾರದು ಎಂದು ವಿಧಿಸಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ಕೂಡ ಮುಂದೆ ಯಾರೂ ಅನುವರ್ತಿಸಲಿಲ್ಲ. ಒಂದೆರಡು ದಿವಸಗಳಲ್ಲ, ತಿಂಗಳುಗಳಲ್ಲ ಹಲವು ವರ್ಷಗಳ ವರೆಗೆ ನಡೆದ ಕಥಾಂಶವು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗ್ರಥಿತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಆದರೂ ಗ್ರೀಕ್‌ಗ್ರಂಥಕಾರರು ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟ ಮೂರು ನಿಯಮಗಳು ಕೇವಲ ತ್ಯಾಜ್ಯವೆಂದು ಹೇಳಲಾಗದು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ತುಂಬಾ ಅರ್ಥವಿದೆ.

ಸಂವಿಧಾನಕದ ವಿಷಯವಾಗಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ತಿಳಕೊಳ್ಳುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಹಿತಾವಹವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕಾದ ಸಂವಿಧಾನಕವು ಬಹುಪರಿಪಕ್ವವಾದುದೇ ಇರಬೇಕು, ಎಂದರೆ ಮಾತ್ರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸು ಆಕರ್ಷಿತವಾಗುವುದು. ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಕ್ರಿಯೆಯು ಕೊನೆಗಂಡ ಹೊರತು ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಆರಂಭಿಸಕೂಡದು. ಹೆಚ್ಚು ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ತಂದು ಕ್ರಿಯಾಸಾಂಕರ್ಯವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಬಾರದು. ಪ್ರಥಮಪ್ರವೇಶದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ತರಬಾರದು. ಕ್ರಿಯಾಸಾಂಕರ್ಯದಿಂದ ಮತ್ತು ಬಹುಪಾತ್ರಪ್ರವೇಶದಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಸರಿಯಾದ ಗ್ರಹಣವುಂಟಾಗಲಾರದು. ಉಪಕಥೆಯನ್ನು ತರುವುದಿದ್ದರೆ ಮುಖ್ಯ ಕಥೆಗೆ ಸಾಧಕವಾಗುವಂತೆಯೆ ತರಬೇಕು. ಹೂವಿನ ಸೌಂದರ್ಯವು ಹೇಗೆ ಅದಕ್ಕಿರುವ ಪಲ್ಲವದಿಂದ ಇನ್ನಷ್ಟು ರಂಜಕವಾಗುವುದೊ ಹಾಗೆಯೆ ಉಪಕಥೆಯ ಸಹಾಯದಿಂದ ಮುಖ್ಯ ಕಥೆಯು ಇನ್ನಷ್ಟು ರಮಣೀಯವಾಗುವುದು. ಆದುದರಿಂದ ಅವಿರುದ್ಧವಾದ ಉಪಕಥೆಯು ಮುಖ್ಯ ಸಂವಿಧಾನಕಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಅದು ತಪ್ಪಲ್ಲ. ಮುಖ್ಯ ಸಂವಿಧಾನಕದ ವಿಷಯವಾಗಿ ಅದು ಪಕ್ಕನೆ ಅಂತ್ಯವಾಗಬಾರದು, ಅದರಿಂದ ವೈರಸ್ಯವುಂಟಾಗುವುದು ಎಂದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರು ಹೇಳುವ ಮಾತು ಎಲ್ಲರೂ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿಡಬೇಕೆಂದುದೆ ಸರಿ. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಮೇರೆಗೆ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಐದು ಅವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ವಿಭಾಗಿಸಿದ್ದರಾದರೂ ನಾಟಕದ ಬಹು ಭಾಗವು ಬೆಳವಣಿಗೆಗೋಸ್ಕರ ಅರ್ಪಿಸಿದ್ದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಬೆಳವಣಿಗೆಯಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಚಿತ್ತವು ಸ್ವಾಧೀನ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಆದರ ಮರ್ಮವು. ಕಥೆಯ ಇಳಿತದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಮೆಲ್ಲಮೆಲ್ಲಗೆ ಅದರ ಪತನವಿರಬೇಕು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮುಖ್ಯ ಸಂವಿಧಾನಕವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತೋರಬೇಕೆಂಬುದೇ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು. ಅವರ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಐದು ಅಂಕಗಳಿರುವುವು. ನಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಇರುವಂತೆ ಆದಿಯಲ್ಲಿ ನಾಂದಿ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಭರತವಾಕ್ಯ ಇವು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಬೇರೆ ಸಾಮಾನ್ಯಸಂಗತಿಗಳು ಉಭಯತ್ರ ಒಂದೆಯಾಗಿವೆ.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕೊಮೆಡಿ, ಟ್ರೆಜಡಿ, ಒಪೆರಾ ಎಂದು ಮೂರು ವಿಭಾಗಗಳಿವೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಈಗ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸೋಣ. ಕೊಮೆಡಿ ಎಂದರೆ ಆನಂದಪರ್ಯವಸಾಯಿ ನಾಟಕವು. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಶಾಕುಂತಲ ಮೊದಲಾದ ನಾಟಕಗಳು ಕೊನೆಗೆ ಆನಂದವನ್ನು ತಂದುಕೊಡುತ್ತವೊ ಹಾಗೆಯೆ ಕೊಮೆಡಿಗಳಲ್ಲಿ

ಆನಂದವು ಪರ್ಯವಸಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದಿಯಿಂದ ಅಂತ್ಯದ ವರೆಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ 'ಕೊಮೆಡಿ'ಗಳಲ್ಲಿ ಆನಂದವೆ ಇರುವ ಕಾರಣ ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಇದೊಂದು ಅವುಗಳ ವಿಶೇಷವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಶಾಕುಂತಲವು ಶೃಂಗಾರ ಪ್ರಧಾನವಾದುದು. ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಶಕುಂತಲಾದುಷ್ಯಂತರ ಭೇಟಿಯುಂಟಾದುದ ರಿಂದ ಅದು ಆನಂದಪರ್ಯವಸಾಯಿಯಾಗಿದೆಯಾದರೂ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವರಿಬ್ಬರ ವಿಯೋಗ ಉಂಟಾದ ಕಾರಣ ಆನಂದರಸವು ಆದಿಯಿಂದ ಅಂತ್ಯದ ವರೆಗೆ ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನ ವಾಗಿ ಹರಿದುಕೊಂಡಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕೊಮೆಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಆನಂದವು ಸರ್ವತ್ರ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಈ ಎರಡರಲ್ಲಿ ತಾರತಮ್ಯವು. 'ಕೊಮೆಡಿ'ಗಳ ಸಂವಿಧಾನಕವಾದರೂ ನಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳ ಸಂವಿಧಾನಕದಂತೆಯೆ ಇರುವುದು. ಶೃಂಗಾರಿಯಾದ ನಾಯಕನು ಕುಲಶೀಲಗಳಿಂದ ಸಂಪನ್ನಳಾದ ಯುವತಿಯನ್ನು ತನ್ನ ಪ್ರೀತಿಯ ಬಲೆಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದುಕಾಕಲು ಯತ್ನಿಸುವನು. ಅಥವಾ ಇಂಥ ಯುವತಿಯು ಗುಣನಡತೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ತರುಣನನ್ನು ತನ್ನ ಪ್ರೇಮಪಾಶದಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುವಳು. ಇವರ ಈ ಯತ್ನವು ಸಫಲವಾದುದನ್ನು ಕವಿಯು ತೋರಿಸುವನು. ಇದು ಆನಂದಪರ್ಯವಸಾಯಿನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಸ್ವರೂಪವು. ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಇಂಥ ನಾಟಕಗಳು ಸಂಖ್ಯೆಯಿಂದ ಅತಿ ಕಡಿಮೆ ಇಲ್ಲವಾದರೂ ತರಗತಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವು ಮೇಲಿನವಾಗಿ ತಿಳಿಯಲ್ಪಡುವುದಿಲ್ಲ.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ 'ಟ್ರೆಜಡಿ'ಗಳಿಗೆನೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಬೆಲೆಯು ಕೊಡಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳೆ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲ ಉಚ್ಚಸ್ಥಾನವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಲಲಿತ ವಾಙ್ಮಯದಲ್ಲಿ "ಕಾವ್ಯೇಷು ನಾಟಕಂ ರಮ್ಯಮ್" ಎಂದು ಹೇಳುವಂತೆ ನಾಟಕವು ಶ್ರೇಷ್ಠ ತರಗತಿಯ ದೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಆ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರು ಟ್ರೆಜಡಿಗಳಿಗೆನೆ ಪ್ರಥಮ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಟ್ರೆಜಡಿ ಎಂದರೆ ಶೋಕರಸ ಪರ್ಯವಸಾಯಿ ನಾಟಕವು. ಇಂಥ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಶೋಕರಸವು ಉಲ್ಬಣವಾಗಿರುವುದಾದರೂ ಅವುಗಳನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸಲು ಹೆಚ್ಚು ಜನರು ಬರುವರು. ದುಃಖ, ಶೋಕ ಇವು ಹೃದಯಭೇದಕವಾಗಿದ್ದರೂ ಅವುಗಳ ಆಸ್ವಾದವು ಆನಂದವನ್ನೇ ಉಂಟುಮಾಡು ವುದು. ಇಂಥ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಿಯ ವಸ್ತುಗಳ ವಿಯೋಗ, ಮಹಾ ಮಹಾ ಸಂಕಟಗಳು, ಆಪತ್ತುಗಳು, ಕೊಲೆ ಮುಂತಾದ ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಒಂದು ಹೃದಯ ದ್ರಾವಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅಂತಃಕರಣಗಳನ್ನು ದುಃಖದಿಂದ ಮತ್ತು ಶೋಕ ದಿಂದ ಕರಗಿಸಿಬಿಡುತ್ತವೆ. ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರೇಮಭಾಷಣ, ದರ್ಶನ ಇತ್ಯಾದಿ ವಿಷಯ ಗಳು ಆನಂದವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತವೆ. ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ವಾಗಿ ಆನಂದವೆ ಇಷ್ಟವಾಗಿರುವುದೆಂಬುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಶೋಕರಸದಷ್ಟು ಎಂದರೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಭಾಷೆಯಿಂದ ಕರುಣರಸದಷ್ಟು ಇನ್ನು ಯಾವ ರಸವೂ ಹೃದಯ

ಸ್ಪರ್ಶಿಯಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ದುಃಖ, ಶೋಕಗಳು ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾದವುಗಳು. ಇತರ ರಸಗಳ ಹಾಗೆಯೆ ಕರುಣರಸದಲ್ಲಿಯೂ ಕೊನೆಯ ಪರಿಣಾಮವು ಆನಂದವೇ ಆಗಿರುವುದು. ಹಾಗಿಲ್ಲವಾದರೆ ಅದರ ಆಸ್ವಾದನದಲ್ಲಿ ಪೌನಃ ಪುನ್ಯೇನ ಯಾರಿಗೆ ತಾನೆ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯುಂಟಾಗುತಿತ್ತು? ಈ ಕರುಣರಸಪ್ರಧಾನವಾದ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕವಿಯು ಮಾನವಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದವನಾಗಿರ ಬೇಕಾಗುತ್ತವೆ. ಅವನು ತನ್ನ ರಚನಾಕೌಶಲ್ಯದಿಂದ ವಿವಿಧ ಸ್ವಭಾವಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಿ ತೋರಿಸುವನು. ಕಲ್ಪನೆಯ ಮಾಳಿಗೆಮನೆಗಳನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿ, ಎಷ್ಟೊ ಸಂಕಷ್ಟಗಳನ್ನು ತಂದು ತೋರಿಸುವನು; ಪತಿಪತ್ನಿಯರ, ಪಿತಾಪುತ್ರರ, ಮಿತ್ರ ಭ್ರಾತೃಗಳ ಕೊಲೆಗಳನ್ನು ಮಾಡುವನು. "ಇನ್ನು ಬೇಡ, ಕೊನೆಯ ಪರದೆ ಬೀಳಲಿ" ಎಂದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸು, ಕಣ್ಣುಗಳಲ್ಲಿ ನೀರು ತಂದು ಬಯಸುತ್ತಿರು ವಾಗಲೂ ಕವಿಯು ಇನ್ನೂ ಮುಂದರಿಸುವನು. ಕೊನೆಗೆ ಅಂಕದ ಪರದೆಯು ಬೀಳದೆ ಇದ್ದರೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ತನ್ನ ಕಣ್ಣಿನ ಮುಂದೆ ಕರವಸ್ತ್ರದ ಪರದೆಯನ್ನಾದರೂ ಬಿಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ನಾಟಕಗಳು ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ವಾಙ್ಮಯದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೆಂದೆ ಹೇಳಬೇಕು; ಆದರೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಸ್ವಭಾವದ ಯಥಾರ್ಥ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿ ಮೂರ್ತಿಮತ್ತಾಗಿ ಕರುಣರಸವನ್ನು ಮುಂದೆ ನಿಲ್ಲಿಸುವಂಥ ಶೋಕ ಪರ್ಯವಸಾಯಿನಾಟಕಗಳು ಬೇಕಷ್ಟಿವೆ. ಅವು ಅತ್ಯಂತ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ವಾಗಿವೆ; ಮತ್ತು ಹೃದಯಂಗಮವಾಗಿವೆ. ಆಂಗ್ಲ ಕವಿ ಸಾರ್ವಭೌಮನಾದ ಶೆಕಸ್ಪಿ ಯರನು ಬರೆದಿರುವ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಮ್‌ಲೆಟ್, ಕಿಂಗ್‌ಲಿಯರ್, ಮೆಕ್‌ಬೆಥ್, ಎಂಟೊನಿ ಎಂಡ್ ಕ್ಲಿಯೊಪೆಟ್ರಾ, ಒಥೆಲೊ, ಜ್ಯೂಲಿಸಸೀಝರ್, ರೊಮಿಯೊ ಎಂಡ್ ಜ್ಯುಲಿಯಟ್ ಇವು ಅತ್ಯಂತ ಶೋಕರಸ ಪರ್ಯವಸಾಯಿಗಳಾಗಿವೆ. ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಈ ಸಾಲಿಗೆ ಸೇರಿದ ಇತರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾಯಕನಿಗೆ 'ಯಶಸ್ಸು ಬರಲಿ, ಯಶಸ್ಸುಬರಲಿ' ಎಂದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಬಲವತ್ತರವಾದ ಇಚ್ಛೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡಿರು ವಾಗಲೆ ಕವಿಯು ಅವರನ್ನು ನಿರಾಶೆಪಡಿಸಿ, ತನ್ನ ನಾಟಕಕಾರ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿ, ರಚನಾಚಾತುರ್ಯವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಂಥ ಕವಿಯು ಧನ್ಯನೆ ಸರಿ!

ಈಗ ಒಪೆರಾ ಎಂಬದರ ವಿಷಯವಾಗಿ ಒಂದೆರಡು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಬರೆಯ ಬೇಕು. ಸಂಗೀತನಾಟಕಕ್ಕೆ ಒಪೆರಾ ಎಂಬ ಸಂಜ್ಞೆಯು. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನ ನಾಟಕಗಳು ಗದ್ಯಪದ್ಯಮಿಶ್ರಿತವಾಗಿಯೇ ಇರುವವು. ಪ್ರಾಚೀನದೆ ಎಂದಲ್ಲ, ಈಗಿನ ಕನ್ನಡನಾಟಕಗಳು ಸಹ ಗದ್ಯಪದ್ಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ನಾಟಕಗಳು ಗದ್ಯಮಯವಾದವುಗಳು. ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡಲು ಬರುವವರಲ್ಲಿ ಪಂಡಿತರಿಂದ ಪಾಮರರ ವರೆಗೆ ಇರುವರು. ಅವರೇನಾದರೂ ವ್ಯಾಕರಣಕೋಶಗಳನ್ನು ತಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ಅಂಥ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವು ಗದ್ಯಮಯವಾಗಿರುವುದೆ ಸುಖಬೋಧಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ವೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡುವಾಗ ಗದ್ಯನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಆಡಿತೋರಿಸುವುದು ಯೋಗ್ಯವೆಂದು ಯಾರೂ ಹೇಳಿಯಾರು. ಇರಲಿ. ಒಪೆರಾ ಎಂಬುದು ಮೂರನೆಯ ಭೇದವನ್ನಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಿಂತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಗದ್ಯಮಯ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತವೆಂದು ಎರಡು ಭೇದಗಳನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂಗೀತನಾಟಕಗಳು ಆದಿಯಿಂದ ಅಂತ್ಯದ ತನಕ ಆನಂದಪರ್ಯವಸಾಯಿಗಳಾಗಿರುವವು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಳೆ ಇರುವವು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಇಟಲಿಯಲ್ಲಿಯೆ ಈ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳು ಮೊದಲಾಗಿ ಜನ್ಮವೆತ್ತಿದವು. ಅವು ಮೆಲ್ಲಮೆಲ್ಲಗೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಈಗ ಬಂದಿವೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ, ಸಂಸ್ಕೃತನಾಟಕಗಳಂತೆ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ (ನಾಂದಿ), ಕಥಾಮುಖ ಇತ್ಯಾದಿ ಕ್ರಮವು ಕೊಂಚಕೊಂಚ ಭೇದದಿಂದ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಮಿಕ್ಕ ಸಂಗತಿಗಳು ನಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಗೋ ಹಾಗೆಯೆ ಸರಿ.



೫. ನಾಟಕೋತ್ಪತ್ತಿಯ ಇತಿಹಾಸ

ನಾಟಕದ ಲಕ್ಷಣ, ಸ್ವರೂಪ, ವಿಭಾಗ ಇವುಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ ಬಳಿಕ ಈ ನಾಟಕವು ಯಾವಾಗ ಜನ್ಮವೆತ್ತಿತೆಂಬದೊಂದು ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯು ಸಹಜವಾಗಿಯೆ ಹುಟ್ಟುವುದು. ಈ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯನ್ನು ಶಾಂತಪಡಿಸುವುದು ಪ್ರಸಂಗೋಚಿತವೆಂದೆಣಿಸಿ ಒಂದೆರಡು ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕೋತ್ಪತ್ತಿಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಬರೆಯಬೇಕೆಂದಿದ್ದೇವೆ.

ಹಿಂದುಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನಾಟಕವು ಅತಿ ಪ್ರಾಚೀನಕಾಲದಿಂದ ಇದೆ. ಭರತ ಮುನಿಯು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಆದ್ಯಪ್ರವರ್ತಕನೆಂಬುದು ಈಗ ಸರ್ವಮಾನ್ಯವಾದ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ. ಇವನು ರಚಿಸಿರುವ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವೆಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಗ್ರಂಥದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿಯೆ ನಾಟಕಕಲೆಯ ಉತ್ಪತ್ತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಮನೋರಂಜಕವಾದ ಆಖ್ಯಾಯಿಕೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿರುವನು. "ಒಂದು ಅನಧ್ಯಯನದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಆತ್ರೇಯಾದಿ ಅನೇಕ ಋಷಿಗಳು ಭರತಮುನಿ ಇದ್ದಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗಿ ಅವನನ್ನು ನಮಸ್ಕರಿಸಿದರು. ಭರತನ ಸುತ್ತುಮುತ್ತಲೂ ಅವನ ಪುತ್ರಪೌತ್ರಾದಿಗಳು ಕುಳಿತಿದ್ದರು. ಭರತನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ನಿಪುಣನೆಂದು ಮೊದಲೆ ಖ್ಯಾತಿಗೊಂಡಿದ್ದನು. ಆದುದರಿಂದ ಆತ್ರೇಯಾದಿಕರು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತು ಮುಂದಿನಂತೆ ಹಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದರು. 'ವೇದಸಮ್ಮತವಾದ ನಾಟ್ಯವೇದವು ಹೇಗೆ ಉತ್ಪನ್ನವಾಯಿತು? ಅದು ಯಾರಿಗೋಸ್ಕರ ಉತ್ಪನ್ನವಾಯಿತು? ಅದರ ಪ್ರಯೋಗವು ಹೇಗೆ?' ಇತ್ಯಾದಿ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಕೇಳಿ ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯನಾದ ಭರತನು ಉತ್ತರಿಸ ಹತ್ತಿದನು. ಮೊದಲು ಸ್ವಾಯಂಭು ಮನುವಿನ ಕೃತಯುಗವು ನಡಕೊಂಡಿದ್ದಾಗ ಮತ್ತು ಅನಂತರ ವೈವಸ್ವತ ಮನುವಿನ ತ್ರೇತಾಯುಗವು ಪ್ರಾರಂಭವಾದಾಗ ವೈದಿಕಧರ್ಮವು ಲೋಪಹೊಂದಿತು. ಗ್ರಾಮ್ಯಧರ್ಮಗಳು ಪ್ರಾರಂಭವಾದುವು. ಎಲ್ಲ ಜೀವಗಳು ಕಾಮಕ್ರೋಧಾದಿ ಮನೋವಿಕಾರಗಳಿಗೆ ವಶವಾದುವು. ಮದ, ಮತ್ಸರ, ಮೋಹ ಇವು ಪ್ರಬಲವಾಗ ಹತ್ತಿದವು. ಈ ಮೇರೆಗೆ ಜಂಬುದ್ವೀಪದಲ್ಲಿ (ಹಿಂದುಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ) ಸಾಮಾಜಿಕ ಅವ್ಯವಸ್ಥೆಯುಂಟಾದ ಬಳಿಕ ದೇವ, ದಾನವ, ಗಂಧರ್ವ, ರಾಕ್ಷಸ, ಯಕ್ಷ, ಸರ್ಪ ಇವರೆಲ್ಲರೂ ಸ್ವೇಚ್ಛಾನುರೋಧದಿಂದ ವರ್ತಿಸತೊಡಗಿ ಆ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಅನಾಯಕತ್ವವು ಬಂದುಹೋಯಿತು. ಇದನ್ನು ನೋಡಿ ಒಂದು ದಿನ ಇಂದ್ರನು ಮತ್ತು ಇತರ ದೇವತೆಗಳು ಬ್ರಹ್ಮನಿದ್ದಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗಿ ಅವನಿಗೆಂದರು:— 'ಬ್ರಹ್ಮನೆ, ನಮಗೊಂದು ಕ್ರೀಡನಕವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಡು. ಈ ಕ್ರೀಡನಕವು (ಆಟದ ವಸ್ತುವು) ದೃಶ್ಯವಾಗಿಯೂ, ಶ್ರವ್ಯವಾಗಿಯೂ ಇರಬೇಕು. ನಾಲ್ಕು

ವರ್ಣದವರಿಗೆ ಕೇಳಲು, ನೋಡಲು ಅನಿಷಿದ್ಧವಾದ ಒಂದು ವಿನೋದವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡು. ಎಲ್ಲ ವರ್ಣದವರ ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಅರ್ಹವಾದ ಐದನೆಯ ವೇದವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸು.' ಈ ಮೇರೆಗೆ ದೇವತೆಗಳ ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯನ್ನು ಕೇಳಿದ ಬಳಿಕ ಬ್ರಹ್ಮನು ಯೋಗಾಸನವನ್ನು ಹಾಕಿ, ನಾಲ್ಕು ವೇದಗಳನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿದನು. ಮತ್ತು ನಾಟ್ಯ ವೆಂಬ ಐದನೆಯ ವೇದವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಲು ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಲು ಸಂಕಲ್ಪಿಸಿದನು, 'ಈ ಐನೆಯ ವೇದವು ಧರ್ಮಸಾಧಕವಾಗಿಯೂ ಧನದಾಯಕವಾಗಿಯೂ, ಕೀರ್ತಿಕಾರಕವಾಗಿಯೂ ಇರಬೇಕು; ಇದರಿಂದ ಜನಗಳಿಗೆ ಉಪದೇಶವು ದೊರಕಬೇಕು; ಇದು ಎಲ್ಲರಿಗೆ ತಿಳಿಯುವಂತೆಯೂ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ತರುವಂತೆಯೂ ಇರಬೇಕು; ಧರ್ಮ, ಅರ್ಥ ಇತ್ಯಾದಿ ಪುರು ಷಾರ್ಥಗಳು ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗಬೇಕು' ಎಂದು ಮುಂತಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬ್ರಹ್ಮನು ಸಂಕಲ್ಪಿಸಿದನು. ಈ ಮೇರೆಗೆ ಸಂಕಲ್ಪವನ್ನು ಮಾಡಿ ಬ್ರಹ್ಮನು ನಾಲ್ಕು ವೇದ ಗಳನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿ, ಅವುಗಳಿಂದ ನಾಟ್ಯವೇದವನ್ನು ರಚಿಸಿದನು. ಅವನು ಈ ನಾಟ್ಯ ವೇದದಲ್ಲಿ ಋಗ್ವೇದದಿಂದ ಪಠನಯೋಗ್ಯವಾದ ಮಂತ್ರಗಳನ್ನೂ, ಯಜುರ್ವೇದ ದಿಂದ ಅಭಿನಯವನ್ನೂ, ಸಾಮವೇದದಿಂದ ಗಾಯನವನ್ನೂ, ಅಥರ್ವವೇದದಿಂದ ರಸಗಳನ್ನೂ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದನು. ಬ್ರಹ್ಮನು ರಚಿಸಿದ ಈ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಶಂಕರನು ನಾರದನಿಗೆ ಉಪದೇಶಿಸಿದನು. ಮುಂದೆ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಭರತಮುನಿಯು ಶಂಕರನ ದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿ ಹೋದಾಗ ಅವನಿಂದ ಭರತನು ಇದರ ಉಪದೇಶವನ್ನು ಪಡೆದನು. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಸ್ವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಇಂದ್ರನು ಧ್ವಜಮಹವೆಂಬ ದೊಡ್ಡದೊಂದು ಉತ್ಸವವನ್ನು—ದೇವದಾನವರಿಗೆ ಯುದ್ಧವು ನಡೆದು ಅದರಲ್ಲಿ ಸುರರು ಯಶಸ್ವಿಗಳಾದ ಕಾರಣ — ಸಂತೋಷಪ್ರದರ್ಶನಾರ್ಥವಾಗಿ ಈ ಉತ್ಸವವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ್ದನು. ಆ ಉತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಭರತನು ನಾಂದಿಯನ್ನಾಚರಿಸಿ, ದೇವರಿಂದುಂಟಾದ ದಾನವ ಪರಾ ಭವದ ಒಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ಆಡಿತೋರಿಸಿದನು. ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡಿ ಎಲ್ಲ ದೇವರಿಗೆ ಸಂತೋಷವಾಗಿ ಅವರು ಭರತಮುನಿಗೆ ಧ್ವಜ, ಸುವರ್ಣಪಾತ್ರ, ಛತ್ರ, ಸಿದ್ಧಿ, ಸಿಂಹಾಸನ ಮುಂತಾದ ನಾಟಕದ ಉಪಕರಣಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟದ್ದಲ್ಲದೆ ಯಕ್ಷನಾಗಾದಿಕರು ಅತಿ ಪ್ರಸನ್ನರಾಗಿ ಭಾಷೆ, ಭಾವ, ರಸ, ರೂಪ ಮುಂತಾದವು ಗಳನ್ನು ಸಹ ದಯೆಪಾಲಿಸಿದರು. ಹಾಗು ಭರತನ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ವಸ್ತ್ರಾಲಂಕಾರ ಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟರು. ಈ ಮೇರೆಗೆ ದೇವರಿಂದ ಪುರಸ್ಕೃತನಾದ ಭರತಮುನಿಯು ಅಂದಿನಿಂದ ಭೂಲೋಕದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಪ್ರವರ್ತಿಸಿದನು.

ಇದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಆದ್ಯಪ್ರವರ್ತಕನಾದ ಭರತಮುನಿಯು ವಿವರಿಸುವ ಸಂಗತಿಯು. ಐತಿಹಾಸಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಎಂದರೆ ನಾಟಕದ ಉತ್ಪ ತ್ತಿಯ ಕಾಲದ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮಾಡಬೇಕಾದರೆ ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಸ್ಕೃತ

ವಾಙ್ಮಯದಲ್ಲಿ ಇದರ ಉಲ್ಲೇಖಗಳು ಬರುತ್ತವೊ ಹೇಗೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನೋಡ ಬೇಕು. ಋಗ್ವೇದದಲ್ಲಿ ಯಮ-ಯಮಿಾ ಸಂವಾದ ಮತ್ತು ಪುರೂರವಸ್ಸು-ಊರ್ವಶಿ ಇವರ ಸಂವಾದವಿರುವುದು. ಇದೇ ಹಿಂದುಸ್ಥಾನದೊಳಗಿನ ನಾಟಕ ಕಲ್ಪನೆಯ ಅಡಿಗಟ್ಟೆಂದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುವರು. ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯಪಂಡಿತರು ನಾಟ್ಯ, ನಾಟಕ ಈ ಪದಗಳಿಗೆ ಮೂಲವಾದ ನಟ್ ಧಾತುವು ಸಂಸ್ಕೃತದೊಳಗಿನದಲ್ಲ, ನೃತ್ ಧಾತುವಿನ ಅಪಭ್ರಂಶವು ಪ್ರಾಕೃತದಲ್ಲಿ ನಟ್ ಎಂದುಂಟಾಗಿ, ಅದು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಬಂದು ಅದರಿಂದ ನಾಟಕಶಬ್ದವು ನಿಷ್ಪನ್ನ ವಾಯಿತೆಂದು ವಾದಿಸುವರು. ಆದರೆ ನಟ್ ಧಾತುವನ್ನು ಪಾಣಿನಿಯು ಧಾತು ಪಾಠದಲ್ಲಿ ಪಠಿಸಿರುವನು. ಆದುದರಿಂದ ಈ ಶಂಕೆಗೆ ಅವಕಾಶವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಕ್ರಿಸ್ತಶಕದ ೧೫೦ ವರುಷದ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಆಗಿಹೋದ ಪತಂಜಲಿಯ ಮಹಾಭಾಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಂಸವಧ ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳ ಉಲ್ಲೇಖನವು ಬರುವುದು. ಕ್ರಿಸ್ತಶಕದ ೩೦೦ ವರ್ಷದ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಆದ ಮಹಾಭಾರತದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಯಾವ ಯಾವ ಲೋಕವು ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಾಗ ನಾಟಕಗಳ ಉಲ್ಲೇಖವು ಬಂದಿದೆ. ಅದರ ಮೇಲಿಂದ ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಎರಡುಸಾವಿರ ವರ್ಷಕ್ಕಿಂತಲೂ ಮುಂಚೆಯೆ ಹಿಂದುಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳಿದ್ದವೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ ಕಲೆಯ ಪ್ರಾಚೀನತ್ವವನ್ನು ಇನ್ನೂ ತೋರಿಸುವುದಿದ್ದರೆ, ನಾವು ಮೇಲೆ ಉಲ್ಲೇ ಖಿಸಿದ ಪಾಣಿನಿಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯು ಸಂಪೂರ್ಣ ಮೂರ್ತಾ ವಸ್ಥೆಗೆ ಬಂದಿತ್ತೆಂದು ತಿಳಿದುಬರುವುದು. ತದ್ಧಿತಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ "ಪಾರಾಶರ್ಯ ಶಿಲಾಲಿಭ್ಯಾಂ ಭಿಕ್ಷುನಟಸೂತ್ರಯೋಃ" (೪-೩-೧೧೦) ಮತ್ತು "ಕರ್ಮಂದ ಕೃಶಾಶ್ವಾದಿನಿಃ" (೪-೩-೧೧೧) ಈ ಎರಡು ಸೂತ್ರಗಳು ಬರುವವು. ಈ ಎರಡು ಸೂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಮೇಣ ಶಿಲಾಲಿ ಮತ್ತು ಕೃಶಾಶ್ವ ಈ ಎರಡು ನಟಸೂತ್ರಗಳ ಉಲ್ಲೇಖನವಿರುವುದು. ಇದರ ಮೇಲಿಂದ ಪಾಣಿನಿಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಲೆಯು ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿತ್ತೆಂದು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು. ಪಾಣಿನಿಯು ಕಾಲವು ಕ್ರಿಸ್ತಪೂರ್ವ ೮೦೦ ವರ್ಷದ್ದಾಗಿದೆಂದು ಇತಿಹಾಸ ಸಂಶೋಧಕರು ನಿರ್ಣಯಿಸಿದ್ದಾರೆ. (ಭಾರತ ಇತಿಹಾಸ ಸಂಶೋಧಕಮಂಡಲದ ೧,೮೩೨ ಶಕದ ವರದಿಯಲ್ಲಿ ಈ ನಿರ್ಣಯವಿರು ವುದು) ಎಂದ ಮೇಲೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ೩,೦೦೦ ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಹಿಂದುಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಲೆಯು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಬಂತೆಂದು ಅನುಮಾನವನ್ನು ಮಾಡಬಹುದು. ನಾಟಕಗಳು ಈ ರೀತಿಯಿಂದ ಮುಂಚೆಯೆ ಇದ್ದವು. ಆದರೆ ಭರತಾಚಾರ್ಯನು ನಾಟಕಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ರಚಿಸಿದನೆಂದು ಕಲ್ಪಿಸಿದರೆ ಎಲ್ಲವೂ ಸುಸಂಗತವಾಗುವುದು. ಇದನ್ನು ಇನ್ನು ಕೊಂಚಮಟ್ಟಿಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುವುದು ಒಳ್ಳೆ ಯದು. ಕಲ್ಕತೆಯ ವಿದ್ವಾಂಸರಾದ ಶ್ರೀ ಪಂಚಾನನ ಶರ್ಮಾ, ಎಸ್. ಎ,

ಎಂಬವರು ಭರತಾಚಾರ್ಯನ ಕಾಲವನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಿರುವರು. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಇಪ್ಪತ್ತೊಂದನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಭರತನು ಯಾರ ಯಾರ ವೇಷವನ್ನು ಹೇಗೆ ಹೇಗೆ ಧರಿಸಬೇಕು ಎಂಬೀ ಪ್ರಸ್ತಾಪವನ್ನೆತ್ತಿ ಬರೆಯುವಾಗ ಶಕ, ಯುವನ ವಾಹ್ಲಿಕ ಮುಂತಾದ ಜನಾಂಗದವರನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿರುವನು. ವಾಹ್ಲಿಕ ದೇಶದ ಯುವನರ ರಾಜ್ಯವು ಕ್ರಿಸ್ತನು ಹುಟ್ಟುವ ಮುಂಚೆ ೨೫೦ ವರ್ಷಗಳಂದಿನಿಂದ ಕ್ರಿಸ್ತಪೂರ್ವ ೫೭ ವರ್ಷಗಳ ವರೆಗೆ ಇತ್ತೆಂದು ಇತಿಹಾಸದ ಮೇಲಿಂದ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಶಕರು ಹಿಂದುಸ್ಥಾನದ ಪಶ್ಚಿಮೋತ್ತರ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಸ್ತಶಕ ೧೫೦ ವರ್ಷ ಗಳ ಮುಂಚೆ ರಾಜ್ಯವಾಳುತಿದ್ದರೆಂಬುದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಎಂದ ಮೇಲೆ ಕ್ರಿಸ್ತನಿಗಿಂತ ೨೦೦ ವರ್ಷಗಳ ಮುಂಚಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಭರತನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ರಚಿತ ವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಶ್ರೀ ಪಂಚಾನನ ಶರ್ಮರು ಬರೆದಿರುವರು. ಪಾಣಿನಿಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಎಂದರೆ ಕ್ರಿಸ್ತಪೂರ್ವ ೮೦೦ ವರ್ಷಗಳ ಮುಂಚೆಯೆ ನಟಸೂತ್ರಗಳ ನಿರ್ದೇಶವು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆಂಬುದು ನಿಜ. ತಥಾಪಿ ಆ ನಿರ್ದೇಶಗಳು ಮಾತ್ರ ಇದ್ದವಲ್ಲದೆ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ವ್ಯವಸ್ಥಿತರೂಪವನ್ನು ಹೊಂದಿರಲಿಲ್ಲ. ಅದು ಭರತನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹೊಂದಿರುವ ಕಾರಣ ಭರತನಿಗನೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಆದ್ಯಪ್ರವರ್ತಕತ್ವದ ಮಾನವು ದೊರಕಿತೆನ್ನಬಹುದು. ಆದುದರಿಂದಲೆ ಈ ಎರಡು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ತಿಳಕೊಂಡರೆ ಎಲ್ಲವೂ ಸುಸಂಗತವಾಗುವುದೆಂದು ಮೇಲೆ ಸೂಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ.

ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರತಿಪಾದನದ ಮೇಲಿಂದ ಹಿಂದುಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾದ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರವು ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿ ಬಂದು ಸಾಧಾರಣ ೨,೨೫೦ ವರ್ಷಗಳಾದವೆಂದು ಹೇಳಲು ಯಾವ ಪ್ರತ್ಯವಾಯುವೂ ಇಲ್ಲ. ನಾಟಕಗಳು ಇನ್ನೂ ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲೆ ಅವತರಿ ಸಿದುದಿರಬಹುದು. ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಅಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪವಾಗಿ ಹಲಕೆಲವು ನಿಯಮಗಳು ಕೂಡ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಬಂದಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ೨,೨೫೦ ವರ್ಷಗಳ ಮುಂಚೆ ಭರತನು ಸರ್ವ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ವಿಶದವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಸರ್ವಾಂಗಸುಂದರವಾದ ಮತ್ತು ಸರ್ವಮಾನ್ಯವಾದ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಗ್ರಥಿಸಿದನೆಂಬ ಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿಯು ಈ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಿವೇಚನದಿಂದ ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯದೇಶದಲ್ಲೂ ಕೂಡ ನಾಟಕಶಾಸ್ತ್ರದ ಉತ್ಪತ್ತಿಯ ಕಾಲವು ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಇದೇಯಾಗಿದೆನ್ನಬಹುದು. ನಾಟಕಗಳ ಮತ್ತು ನಾಟಕಶಾಸ್ತ್ರದ ಭಿನ್ನತ್ವವನ್ನು ಯಾರೂ ಮರೆಯಬಾರದೆಂದು ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ಎಚ್ಚರಿಸುವೆವು. ವಿಸ್ಖಲಿತರೂಪವಾಗಿ ನಾಟಕಗಳು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಇದ್ದರೂ ಅವೆಲ್ಲವುಗಳನ್ನು ಏಕತ್ರ ವಿಮರ್ಶಿಸಿ ಒಂದು ಪಾರಿಭಾಷಿಕಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಕುಶಲರಾದವರು ತಯಾರಿಸುವರು. ಮತ್ತು ಆ ಶಾಸ್ತ್ರವು ಯಾವ ಯಾವ ಮಾನದಿಂದ ಪ್ರಗಲ್ಭವೂ, ಸರ್ವಸಂಗ್ರಾಹಕವೂ ಆಗಿರುವುದೋ ಆಯಾ ಮಾನದಿಂದ

ಅದು ಸರ್ವಮಾನ್ಯವೂ ಚಿರಸ್ಥಾಯಿಯೂ ಆಗುವುದು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಭರತ ಖಂಡದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಪ್ರವರ್ತಕರಲ್ಲಿ ಭರತಾಚಾರ್ಯನು ಹೇಗೆ ಅಗ್ರಪೂಜೆಯ ಮಾನವನ್ನು ಪಡೆದನೋ ಹಾಗೆಯೆ ಯೂರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಗ್ರೀಕ್‌ದೇಶದ ಎರಿಸ್ಟೊಟಲ್‌ನೆಂಬವನು ಪ್ರಾಚೀನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಪ್ರಣೇತೃಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖನಾಗಿರುವನು. ಇವನು ಕ್ರಿಸ್ತಪೂರ್ವ ೩೦೦ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಇರುತಿದ್ದನು, ಎಂದ ಮೇಲೆ ೨,೦೦೦ ವರ್ಷಗಳ ಮುಂಚೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯದೇಶದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ನಿಯಮಗಳು ಸಿದ್ಧವಾದ ವೆಂಬುದು ದೃಢವಾಗುವುದು. ಇಲ್ಲಿಯ ಭರತಾಚಾರ್ಯನ ಕಾಲವೂ ಅಲ್ಲಿಯ ಎರಿಸ್ಟೊಟಲನ ಕಾಲವು ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಒಂದೆಯಾಗಿದೆ. ಸಾರಾಂಶ, ಎರಡು ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಉದ್ಭವಿಸಿದ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಸಮಕಾಲಿಕವೆಂದು ವಿಧಿಸಿದರೆ ಅದು ಅಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾಗಲಾರದು. ವಿದ್ಯೆಯಿಂದ ಮತ್ತು ಅನುಭವದಿಂದ ಮನುಷ್ಯನ ಜ್ಞಾನವು ವಿಕಸಿತವಾಗುವಂತೆ ಅಭಿರುಚಿಯು ಕೂಡ ಪ್ರಫುಲ್ಲಿತವಾಗುವುದು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಯೂರೋಪಿನ ರೋಮ್, ಗ್ರೀಸ್ ಮೊದಲಾದ ಸೀಮೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಸಾಧಾರಣ ಮುಂಚಿನಿಂದಲೇ ಇದ್ದುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಇಲ್ಲ ಹೇಗೋ ಹಾಗೆ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಇವು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿಯೆ ಅವತರಿಸಿದವು. ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಯಾರಿಗೂ ಆಕ್ಷೇಪಾರ್ಹವಲ್ಲವೆಂದು ನಾವು ತಿಳಿಯುತ್ತೇವೆ.

ಈ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಮಾಲೋಚನದ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ವಂಗೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪಂಡಿತರಾದ ಶ್ರೀ ಜ್ಯೋತೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರ ಇವರು ಅಲ್ಲಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತಿನ ಒಂದು ಅಧಿವೇಶನದ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಓದಿ ತೋರಿಸಿದ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಉತ್ಪತ್ತಿಯ ವಿಷಯದೊಳಗಿನ ಮುಂದಿನ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸುವುದು ಯೋಗ್ಯ ವೆಂದು ಗ್ರಹಿಸುವೆವು. "ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ಹಿಂದುಸ್ಥಾನದವರು ಅವುಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿದರು, ಹೊರತು, ಇಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಲೆಯು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಅವತರಿಸಿದುದಲ್ಲ ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡತಕ್ಕ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪಂಡಿತರಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ ನಾದ ವೆಬರನು ಗ್ರೀಸದೇಶಕ್ಕೂ, ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನಕ್ಕೂ ಹೊಕ್ಕುಬಳಿಕೆಇದ್ದಿತೆಂಬುದರ ಮೇಲಿಂದ ಬೆಕ್ಟ್ರಿಯದ ಗ್ರೀಕ ಅರಸರ ರಾಜದರಬಾರದಲ್ಲಿ ಆಗುತಿದ್ದ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನೂ ಅಭಿನಯಗಳನ್ನೂ ಕಂಡು ಪಂಜಾಬ ಮತ್ತು ಗುಜರಾಥ ದೇಶದ ಜನರಲ್ಲಿ ಅನುಕರಣವೃತ್ತಿಯು ಜಾಗೃತವಾಗಿ, ಆ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಭರತಖಂಡದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಲೆಯ ಪ್ರಾದುರ್ಭಾವವಾಯಿತು ಎಂದು ವಿಧಿಸಿದನು. ಆದರೆ ಹಾಗೆ ವಿಧಿ ಸುವಾಗಲೆ ವೆಬರನು ಗ್ರೀಕ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯ ನಾಟ್ಯಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವ ಅಂತಃ ಸಾಮ್ಯವೂ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಿರುವನು! ಇದರ ಮೇಲಿಂದಲೆ ಅವನ ಅನುಮಾನವು ನಿರಾಧಾರವಾದುದೆಂದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೂ ಡೆನಿಶ್ ಪಂಡಿತನಾದ ಇಬ್ರೊಂಡಿಶ್

ಎಂಬವನು ಹಿಂದು ಮತ್ತು ಗ್ರೀಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಅಂತಃಸಾಮ್ಯವನ್ನು ಸಹ ಕಲ್ಪಿಸುವನು. ಈ ಡೆಸಿಶ್ ಗೃಹಸ್ಥನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದ ಮೇಲಿಂದ ಒಬ್ಬ ಜರ್ಮನ್ ಲೇಖಕನಾದ ವಿಂಡಿಶ್ ಎಂಬವನು ಒಂದು ನಿಬಂಧವನ್ನು ಬರೆದು ಅದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಅಬದ್ಧ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿರುವನು. "ಬಹಳ ಸಮಯದ ಹಿಂದಿನಿಂದ ಗ್ರೀಸ ಮತ್ತು ಹಿಂದುಸ್ಥಾನ ಈ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಾರವು ನಡೆಯುತಿತ್ತು. ಆಗ ಗ್ರೀಸ ದೇಶದ ಕಲಾಕೌಶಲ್ಯಗಳು ಹಿಂದುಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಜಲ ಮತ್ತು ಸ್ಥಳ ಈ ಎರಡು ಮಾರ್ಗವಾಗಿ ಬಂದವು. ೮೦-೯೦ನೆಯ ಇಸವಿಯಲ್ಲಿ ಬಡೋಚಿಗೂ ಉಜ್ಜಯಿನಿಗೂ ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಾಪಾರವು ನಡೆಯುತಿತ್ತು. ಬಡೋಚ ಇದು ಆಗ ಹೊರ ದೇಶಗಳಿಗೆ ವ್ಯಾಪಾರಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಬಂದರವಾಗಿತ್ತು. ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ ನಾಟಕದ ಸ್ಥಲವು ಉಜ್ಜಯಿನಿ ಪಟ್ಟಣವಾಗಿದೆ." ಈ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಿಗೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು ವಿಂಡಿಶ್ ಸಾಹೇಬನು "ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕವು ಪ್ರಥಮತಃ ಉಜ್ಜಯಿನಿಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿತು. ಮತ್ತು ಉಜ್ಜಯಿನಿಗೂ ಅಲೆಗ್ಸಾಂಡ್ರಿಯ ಪಟ್ಟಣಕ್ಕೂ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೆ ವ್ಯಾಪಾರದ ಚಲಾವಣೆಯು ಇತ್ತಾದ ಕಾರಣ ರೋಮನ್ ನಾಟಕಕಲೆಯನ್ನು ಹಿಂದುಗಳು ಅನುಕರಿಸಿದರು. ಸಂಸ್ಕೃತನಾಟಕಗಳ ಮತ್ತು ರೋಮನ್‌ನಾಟಕಗಳ ರಚನಾಪದ್ಧತಿಯು ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಒಂದೇ ಇರುವುದು. ಅಂಕರಚನೆ, ಪ್ರೊಲೋಗ್ (ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ), ಆಖ್ಯಾನವಸ್ತು, ರಸಪರಿಪೋಷ, ಉಪಸಂಹಾರ ಇತ್ಯಾದಿ ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಮತ್ತು ರೋಮಿಯಾಯ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಸಾಮ್ಯವಿರುವುದು" ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿರುವರು. ವಿಂಡಿಶನು ಹೊರಡಿಸಿದ ಈ ಅನುಮಾನಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಅನುಮಾನವನ್ನು ಯಾಕೆ ಹೊರಡಿಸಬಾರದು? ಹಿಂದುದೇಶಕ್ಕೂ ರೋಮಪಟ್ಟಣಕ್ಕೂ ವ್ಯಾಪಾರ ಸಂಬಂಧವಿದ್ದುದು ಹಾಗು ಉಭಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಸಾಮ್ಯವಿದ್ದುದು ನಿಜವೆಂದು ತಿಳಿದರೂ ಹಿಂದುಸ್ಥಾನದವರೆ ನಾಟಕದ ಕಲೆಯನ್ನು ರೋಮಿಯರಿಂದ ಎತ್ತಿದರು ಎಂಬುದಾಗಿಯೆ ಯಾಕೆ ಊಹಿಸಬೇಕು? ರೋಮಿಯರೆ ಹಿಂದುಸ್ಥಾನದವರಿಂದ ಎತ್ತಲಿಲ್ಲವೆಂದು ಯಾವ ಆಧಾರದ ಮೇಲಿಂದ ಹೇಳಬಹುದು? ಸ್ಲೆಜಲ್ ಮತ್ತು ಹರ್ಬರ್ಟ್‌ಪೊಲ್ ಎಂಬವರು ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿ, ಹಿಂದುಸ್ಥಾನದವರು ರೋಮನ್ ನಾಟಕಗಳ ಇತರ ನಾಟಕಗಳ ಅನುಕರಣವೆಂದು ಬರೆದಿರುವರು. ಹರ್ಬರ್ಟ್‌ಪೊಲ್ ಎಂಬವರು "ನಾಯಿಂಟಿಂತ್ ಸೆಂಚುರಿ" ಎಂಬ ಮಾಸಿಕಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಟೆರೆನ್ಸ ಮುಂತಾದ ರೋಮಿಯರ ಕೃತಿಗಳು ಗ್ರೀಕ ಜನರ "ನ್ಯೂ ಎಟಿಕ್ ಕೊಮೆಡಿ"ಯ ಕೇವಲ ಭಾಷಾಂತರಗಳಲ್ಲವಾದರೂ ಛಾಯಾರೂಪವಾದ ಅನುವಾದಗಳಾಗಿವೆಂಬುದನ್ನು ಉಪಪಾದಿಸಿರುವರು. ಗ್ರೀಕ ಕೊಮೆಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಂಕವಿಭಾಗಗಳು ಇದ್ದಿಲ್ಲ. ಅಂಥ ಗ್ರೀಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರೋಮಿಯರು ಅನುಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ

ಎಂಬಾದ ಮೇಲೆ ರೋಮನ್ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅವುಗಳಿಗೆ ಮೂಲವಾದ ಗ್ರೀಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಲ್ಲದ ಅಂಕವಿಭಾಗಗಳು ಎಲ್ಲಿಂದ ಬಂದವು ಎಂಬುದೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಇಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಅವರು ಭಾರತೀಯನಾಟಕಗಳಿಂದಲೆ ಈ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿದರೆಂಬುದನ್ನು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಶಿಕಂದರ ಬಾದಶಹನ ಅನಂತರ ಗ್ರೀಕ ಕೊಮೆಡಿಯ ಜನ್ಮವಾಗಿದೆಯಾದುದರಿಂದ ಮತ್ತು ಇದಕ್ಕೂ ಮೊದಲು ಭರತ ಖಂಡಕ್ಕೂ ಬೆಕ್ಟ್ರಿಯಕ್ಕೂ ಪರಸ್ಪರ ಚಲಾವಣೆ ಇದ್ದುದರಿಂದ ಗ್ರೀಕರು ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯ ವಿದೂಷಕ ಮುಂತಾದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡರು."

ಶ್ರೀಯುತ ಜ್ಯೋತೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರರವರು ಬರೆದ ಮೇಲಿನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದ ಮೇಲಿಂದ ಭಾರತೀಯನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದ ಅನಂತರವೆ ರೋಮಿಯರ ನಾಟಕಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿಯುಂಟಾಯಿತು, ಸುಧಾರಣೆಯಾಯಿತು, ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಅದು ಜನ್ಮವೆತ್ತಿತು ಎಂಬುದು ದೃಢವಾಗುವುದು. ಈ ಅನುಮಾನ ಪರಂಪರೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯ ಅಂಶವು ಹೇಗೂ ಇರಲಿ, ಅಥವಾ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳು ಆಗ್ರಹಮೂಲಕವಾದುವು ಗಳೆಂದು ಬೇಕಾದರೆ ಯಾರಾದರೂ ನೆನಸಲಿ, ಆದರೂ ವೆಬರ, ವಿಂಡಿಶ್ ಮುಂತಾದ ಗೃಹಸ್ಥರು ಭಾರತೀಯನಾಟಕವು ಯೂರೋಪಿನ ನಾಟಕಗಳ ಅನುಕೃತಿಯಿಂದ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಬಂದವೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದು ಮಾತ್ರ ಕೇವಲ ನಿರಾಧಾರವೂ, ವಿಪರ್ಯಸ್ತವೂ ಆಗಿದೆಂಬುದು ನಿಸ್ಸಂದೇಹವು. ಇದಲ್ಲದೆ, ನಾವು ಸಪ್ರಮಾಣವಾಗಿ ಮೇಲೆ ಉದಾಹರಿಸಿದುದಂತೆ ಪಾಣಿನಿಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ (ಸುಮಾರು ೨,೮೦೦ ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ) ನಟಸೂತ್ರಗಳಿದ್ದವು, ಅರ್ಥಾತ್ ಈ ಕಾಲಕ್ಕಿಂತಲೂ ಎಷ್ಟೋ ಮುಂಚೆ ನಾಟಕಗಳಿರಬೇಕೆಂಬುದು ಅನಾಯಾಸದಿಂದಲೆ ಸಿದ್ಧವಾಗುವುದು. ಲಕ್ಷ್ಯವಿಲ್ಲದೆ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥವನ್ನು ಯಾರೂ ಕಲ್ಪಿಸರು. ಭಾಷೆ ಇಲ್ಲದೆ ವ್ಯಾಕರಣವನ್ನು ಯಾರೂ ರಚಿಸರು. ಇದೇ ರೀತಿಯಿಂದ ನಟಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ರಚಿಸಬೇಕಾದರೆ, ಅವುಗಳ ಲಕ್ಷ್ಯವಾದ ನಾಟಕಗಳು "ಲಕ್ಷ್ಯಾನುರೋಧೇನ ಲಕ್ಷಣವ್ಯವಸ್ಥಾ" (ಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಲಕ್ಷಣವಿರಬೇಕು) ಎಂಬೀ ಮಾತಿನಂತೆ ಮೊದಲೆ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆಂಬುದು ಸಹಜವು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿಚಾರ ಮಾಡುವಾಗ ನಮ್ಮ ಭರತಖಂಡದಲ್ಲಿ ಅತಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಿಂದಲೆ ನಾಟಕಕಲೆ ಇತ್ತೆಂಬುದರ ಪುನರುಕ್ತಿಮಾಡಬೇಕಾದುದಿಲ್ಲ. ಈ ಮೇರೆಗೆ ಅತಿ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ನಾಟಕ ಕಲೆಯನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಭಾಸ, ಕಾಲಿದಾಸ, ಭವಭೂತಿ, ಶೂದ್ರಕ, ಭಟ್ಟನಾರಾಯಣ ಇತ್ಯಾದಿ ಮಹಾಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಅಲೌಕಿಕವಾದ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ಊರ್ಜಿತಸ್ಥಿತಿಗೆ ತಂದರು. ಕರ್ನಾಟಕ ವಾಙ್ಮಯದಲ್ಲಿ ಇವರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಾಚೀನ ಮತ್ತು ಅರ್ವಾಚೀನ ಕವಿಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೂಪದಿಂದ

ತಂದಿರುವರು. ಪರಿವರ್ತನೆಯು ಅಥವಾ ಅನುವಾದದ ನ್ಯೂನಾತಿರಿಕ್ತ ವಿಷಯ ಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಮೂಲನಾಟಕಗಳ ಗುಣದೋಷಗಳೆ ಭಾಷಾಂತರಗಳ ಗುಣದೋಷಗಳಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅಂಥ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಈ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಮಾಲೋಚನದ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಾಗಲಿ, ಇತರ ಪ್ರಕರಣಗಳಲ್ಲಾಗಲಿ ಬರೆಯುವುದು ವಿಶೇಷೋಪಕಾರಕವಾಗಲಾರದು. ಭಾರತೀಯನಾಟಕಗಳ ಉತ್ಪತ್ತಿಯನ್ನು ತೋರಿಸುವುದೆ ಈ ಪ್ರಕರಣದ ಹೇತುವು. ಮೇಲಿನ ಬರವಣಿಗೆಯಿಂದ ಅದು ವಾಚಕರಿಗೆ ವೇದ್ಯವಾದೀತೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತೇವೆ.



೬. ಆಧುನಿಕನಾಟಕಗಳು.

ಆಧುನಿಕನಾಟಕಗಳ ವಿಷಯವನ್ನು ಬರೆಯುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಜವಾಬದಾರಿಯು ಮತ್ತು ಕಠಿನವಾದ ಕರ್ತವ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಕೃತದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಮೇಲೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಡುವ ನಾಟಕಗಳ ಗುಣದೋಷಗಳನ್ನು ಹೇಳತೊಡಗಿದರೆ, ಅದರಿಂದ ಅನೇಕರ ರೋಷಕ್ಕೂ ಟೀಕೆಗೂ ಪಾತ್ರರಾಗಬೇಕಾಗುವುದು ಎಂದು ನಾವು ನೆನಸುತ್ತೇವೆ. ಗುಣಕಥನದಿಂದ ಅಥವಾ ಸ್ತೋತ್ರಶ್ರವಣದಿಂದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರಲ್ಲಿ ಸಂತೋಷವೆ ಉದ್ಭವಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ದೋಷಗಳನ್ನು ಕೇಳುವುದರಿಂದ ಅಸಂತೋಷ, ತಿರಸ್ಕಾರ, ಅವಹೇಲನೆ ಮುಂತಾದುವುಗಳು ಅವತರಿಸುತ್ತವೆ. ಇದು ಲೋಕಾಚಾರವು. ಆದರೂ ಕಹಿಯಾದ ಮದ್ದನ್ನು ಅರೆಯುವವನು ರೋಗಿಯ ಶತ್ರುವಲ್ಲ, ಅವನ ಆರೋಗ್ಯಮಿತ್ರನಾಗಿರುವನು. ಇದೇ ನ್ಯಾಯವನ್ನು ನಾವು ಪ್ರಕೃತ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅನ್ವಯಿಸಬೇಕಾದುದು. ನಾಟಕಕಲೆಯು ಲೋಕಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಉತ್ತಮವಾದ ಸಾಧನವು. "The stage not only refines the manners, but it is the best teacher of morals; for, it is the truest and most intelligible picture of life" (ರಂಗಭೂಮಿಯು ನಡತೆಗಳನ್ನು ತಿದ್ದುವಾಗಲೆ ಉತ್ತಮವಾದ ನೀತಿಯನ್ನು ಕಲಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅದು ಮನುಷ್ಯನ ಜೀವನಚರಿತ್ರೆಯ ಯಥಾರ್ಥವಾದ ಮತ್ತು ಸುಬೋಧವಾದ ಚಿತ್ರವಾಗಿದೆ.) ಎಂದು ಹೆರ್ಝ್‌ಲಿಟನು ಹೇಳುವಂತೆ ನಾಟಕಕಲೆಯು ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಉತ್ಕರ್ಷದ ರಸಾಯನವಾಗಿದೆ ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ನಾವು ಈ ಗ್ರಂಥದ ಪ್ರಥಮ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಪುನರುಕ್ತಿಯು ಅವಶ್ಯವಿಲ್ಲ. ನಾಟಕಕಲೆಯು, ಶಾಲಾಕೊಲೆಜುಗಳಂತೆ, ವರ್ತಮಾನಪತ್ರಿಕೆ ಮಾಸಿಕಪುಸ್ತಕಗಳಂತೆ ಲೋಕಶಿಕ್ಷಣದ ಆಧಾರಸ್ತಂಭವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಉಪೇಕ್ಷಿಸಕೂಡದೆಂಬೀ ಮಾತನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಬಿಂಬಿಸುವುದೆ ಇಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಉದ್ದೇಶವು. ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅಥವಾ ನಾಟಕಕಲೆಗೆ ಇಷ್ಟು ಮಹತ್ವವಿದೆಯೆಂದಾದ ಮೇಲೆ ಅದರ ದೋಷದ ಕಡೆಗೆ ಉಪೇಕ್ಷೆಯನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಲಾರದು. ದೋಷಗಳನ್ನು ಚರ್ಚೆಯಿಂದ ಬಹಿರಂಗಪಡಿಸುವವನು ಮೇಲೆ ತೋರಿಸಿದ ನ್ಯಾಯದಂತೆ ನಾಟಕಕಲೆಯ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯನ್ನೆ ಚಿಂತಿಸುವವನಲ್ಲದೆ ಅದರ ಶತ್ರುವಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ಶಾಂತಚಿತ್ತದಿಂದ ಚಿಂತಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಬಂದುಲಿಗೆಯು ಮರವನ್ನು ಆವರಿಸಿಕೊಂಡು ಅದರ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯನ್ನು

ಕುಂಠಿಸುವಾಗ, ಆ ಬಂದುಲಿಗೆಯನ್ನು ಕಡಿಯುವವನು ಆ ಮರದ ಮಿತ್ರನಾಗಿರುವನು. ನೆಲದ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದ ಕಸವನ್ನು ಉಡುಗುವುದು ಸ್ವಚ್ಛತೆಗೆ ಕಾರಣವು. ಇದೇ ರೀತಿಯಿಂದ ಆಧುನಿಕನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುವ ಅವಗುಣಗಳನ್ನು ಟೀಕಿಸುವುದು, ಖಂಡಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಪರಿಹರಿಸುವುದು ಟೀಕಾಕಾರರ ಕರ್ತವ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ರೀತಿಯಿಂದ ದೋಷಗಳ ದುಶ್ಯಾಸನನ ಕರಳನ್ನು ಬಗೆಯುವಾಗ ಟೀಕಾಕಾರನು ವೃಥಾ ವಿಕಾರವಶನಾಗಕೂಡದು, ಇದೇ ತತ್ವದ ಮಾತಾಗಿದೆ. ವಿಕಾರವಶನಾಗದೆ ಸಮದೃಷ್ಟಿಯನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಗುಣದೋಷಗಳನ್ನು ವಿವೇಚಿಸುವ ಕಾರ್ಯವಾದರೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದುದಲ್ಲ. ಯಾವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದರೂ ಆಧುನಿಕನಾಟಕಗಳ ವಿಮರ್ಶನವು ಜವಾಬದಾರಿಯ ಮತ್ತು ಕಠಿನವಾದ ಕಾರ್ಯವಾಗಿದೆ ಎಂದು ನಾವು ಮೇಲೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ ಮಾತು ನಿಜವೆ ಸರಿ. ಆದರೂ ಆ ನಾಟಕ, ಈ ನಾಟಕವೆಂದು ವಿಶೇಷರೂಪದಿಂದ ನಿರ್ದೇಶಮಾಡದೆ, ಸಾಮಾನ್ಯ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ನಿರೂಪಿಸುವಾಗ ಮಧ್ಯಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಣಕ್ಕಾಗಿ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವೆವು. ಇದರಿಂದ ವಿಷಯ ಪ್ರತಿಪಾದನವು ಸುಗಮವಾದೀತೆಂದು ನಂಬಿಕೆ ಇದೆ.

ನಾಟಕವು ಜೀವನದ ಚಿತ್ರವಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ನಾಟಕರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಭಾವ ಪರಿಪೋಷವು ಅತಿ ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ಉಪಪಾದಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಮುಂಚೆ ನಾಟಕದ ಆರಂಭವನ್ನು ಕುರಿತು ಎರಡು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವುದು ಅವಶ್ಯಕವಾಗಿದೆ. ನಿಜವಾದ ಆಕರ್ಷಕತೆಯು ನಾಟಕದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿರುವುದು. ನಾಟಕವು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟಪ್ರಸಂಗದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವು. ಈ ಪ್ರಸಂಗವು ಎಲ್ಲಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದೋ ಅಲ್ಲಿಂದಲೆ ಅದನ್ನು ಉಪಕ್ರಮಿಸಬೇಕು. ಸೀತಾಸ್ವಯಂವರವನ್ನು ಕುರಿತು ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆವುದಾದರೆ, ಸ್ವಯಂವರದ ಸಂಕಲ್ಪವು ಎಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವುದೋ ಅಲ್ಲಿಂದ ನಾಟಕದ ಉಪಕ್ರಮವಾಗಬೇಕು. ಇದನ್ನೆ ಪರ್ಯಾಯದಿಂದ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಕಥಾನಾಯಕನ ಅಥವಾ ಕಥಾನಾಯಿಕೆಯ ಪೂರ್ವಚರಿತ್ರೆಯ ಪರಿಚಯವು ಆವಶ್ಯವಿರದು. ಯಾವ ಸಂದರ್ಭವು ವರ್ಣನೀಯವಾಗಿರುವುದೊ ಅದನ್ನಾದರೂ ಆದಿಯಿಂದ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಪ್ರಶಸ್ತವಲ್ಲ. ಇಂಥ ಪ್ರಸಂಗದ ಮೊದಲಿನ ಕೆಲವಂಶವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಮಧ್ಯದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿದೆ. ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಟ್ಟೋಣದ ಹಿಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮರದ ಹೂವು ಬಿಟ್ಟಿರುವ ಕೊಂಬೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ತೋರಿಸುವುದರಿಂದ ಆ ಚಿತ್ರವು ಹೇಗೆ ಆಕರ್ಷಕವಾಗುವುದೋ ಹಾಗೆಯೆ ಕಥಾಭಾಗದ ಮಧ್ಯವನ್ನು (ಎಂದರೆ ಸರಿಯಾದ ಎರಡು ವಿಭಾಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿ ಅದರ ಸರಿಮಧ್ಯವನ್ನು ಎಂಬ ಅರ್ಥವಲ್ಲ, ಆದಿಭಾಗವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಮುಂದಿನದನ್ನು) ನಾಟಕದ ಉಪಕ್ರಮ

ವನ್ನಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಲ್ಲಿ ಅದು ಹೆಚ್ಚು ಮನೋರಂಜಕವಾಗುವುದು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಪದ್ಧತಿಯ ಸಮಾವೇಶವನ್ನು ಮಾಡಿದುದರಲ್ಲಿ ತುಂಬಾ ಮಾರ್ಮಿಕತೆಯುಂಟು. ನದಿಯು ಆದಿಯಿಂದ ಅಂತ್ಯದವರೆಗೆ ರಮಣೀಯವಾಗಿಯೆ ಇರುತ್ತದೆಂದು ಹೇಳಲಾಗದು. ಹರಿದ್ವಾರ, ಪ್ರಯಾಗ, ಕಾಶಿ ಮುಂತಾದ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮನೋಹರವಾಗಿ ಕಾಣುವ ಗಂಗೆಯ ಪ್ರವಾಹವು ಅದರ ಉದ್ಭವದಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟೊಂದು ಆಕರ್ಷಕವಾಗದು. ಶ್ರೀರಂಗ, ತಂಜಾವೂರು ಮುಂತಾದ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಹ್ಲಾದಕರವಾಗಿ ತೋರುವ ಕಾವೇರಿಯು ಕೊಡಗಿನ ಗುಡ್ಡದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಚಿಕ್ಕ ಒರತೆಯಾಗಿರುವುದು. ಕಾವೇರಿಯ ಅಥವಾ ಗಂಗೆಯ ಆಮೂಲಾಗ್ರವನ್ನು ತಿಳಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಇತಿಹಾಸರಸಿಕನಿಗೆ ಅಥವಾ ಭೂಗೋಲಶಾಸ್ತ್ರದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗೆ ಅವುಗಳ ಮೂಲವನ್ನು ಸಂದರ್ಶಿಸುವುದು ಆವಶ್ಯಕವಾಗಿರಬಹುದು; ತಥಾಪಿ ವಿಸ್ತೃತವಾದ ಮತ್ತು ರಮಣೀಯವಾದ ನಾಗಗತಿಯ ಜಲಪ್ರವಾಹವನ್ನು ಸಂದರ್ಶಿಸಿ ಸಂತೋಷವನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸಲಿರುವ ಕವಿಗೆ ಅಥವಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಆ ನದಿಗಳ ಮಧ್ಯಪ್ರವಾಹವನ್ನೆ ಸಂದರ್ಶಿಸಬೇಕಾದುದು. ನಾಟಕದ ವಿಚಾರವಾದರೂ ಇದೇ ಸರಿ. ಒಂದು ಕಥೆಯ ಆದಿಯಿಂದ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುವುದಲ್ಲ ಮಧ್ಯದಿಂದ ಅದರ ಪ್ರಾರಂಭವಿರಬೇಕು. ಒಂದು ಕಥೆಯನ್ನು ಅಥದಿಂದ ಇತಿ ವರೆಗೆ ವಿವರಿಸಲು ಚರಿತ್ರೆ, ಇತಿಹಾಸ, ಅಜ್ಜಿಕಥೆ ಮುಂತಾದ ಎಷ್ಟೊ ಸಾಧನಗಳಿವೆ. ನಾಟಕವು ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲ ಅಥವಾ ಇತಿಹಾಸವಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣಾರ್ಥವಾಗಿ ಶಾಕುಂತಲ ನಾಟಕವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಮೃಗದ ಹಿಂದೆ ಓಡುತ್ತೋಡುತ್ತ ಋಷ್ಯಾಶ್ರಮದ ಬಳಿಗೆ ಬಂದಿರುವ ದುಷ್ಯಂತನ ಪ್ರವೇಶದಿಂದ ಕಾಳಿದಾಸನು ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುವನು. ಹೊರತು, 'ಶಕುಂತಲೆ ಎಂಬವಳೊಬ್ಬಳಿದ್ದಳು. ಇವಳು ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನಿಂದ ಮೇನಕಿಯಲ್ಲಿ ಜನಿಸಿದಳು. ಅವಳು ನದೀತೀರದಲ್ಲಿ ಕಣ್ವನಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿದಳು' ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿ ರೂಪದಿಂದಾಗಲಿ, ಅಥವಾ 'ಹಸ್ತಿನಾಪತಿನಗರದಲ್ಲಿ ದುಷ್ಯಂತನು ರಾಜ್ಯವಾಳುತಿದ್ದನು, ಅವನು ಶೂರನೂ, ಧರ್ಮಿಷ್ಟನೂ ಇದ್ದನು. ಅವನು ಒಂದುದಿನ ಮೃಗಯಾರ್ಥವಾಗಿ ಹೊರಟನು' ಎಂಬೀ ವಿಧದಿಂದಾಗಲೀ ಕಾಲಿದಾಸನು ಶಾಕುಂತಲವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಲಿಲ್ಲ. ವೇಣೀಸಂಹಾರದ ಇನ್ನೊಂದು ಉದಾಹರಣವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಯುಧಿಷ್ಠಿರನ ಸಹಿಷ್ಣುತೆಯ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ಬೇಸತ್ತು ಕ್ರುದ್ಧನಾದ ಮತ್ತು ಯುದ್ಧದ ಬಗ್ಗೆ ಆತುರಪಡುವವನಾದ ಭೀಮನು ಆದಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶಿಸುವನು. ಈ ಅವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಭೀಮನಿಗೂ ಸಹದೇವನಿಗೂ ಸಂವಾದವು ನಡೆಯುವುದು. ಆದಿಯಲ್ಲೆ ಇಂಥ ಪಾತ್ರಗಳು—ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಉದ್ಯುಕ್ತವಾದ ಅಥವಾ ಈಪ್ಸಿತ ಉದ್ಯೋಗವನ್ನು ತಡೆಸಿದ ಕಾರಣ ಕಾಲಿದಾಸನ ಮಾತಿನಿಂದ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಮಂತ್ರದಿಂದ ಇಲ್ಲವೆ

ಔಷಧಿಯಿಂದ ತಡೆಗಟ್ಟಲ್ಪಟ್ಟ ಸರ್ಪದಂತೆ ಕ್ರುದ್ಧವಾದ ಪಾತ್ರಗಳು—ಪ್ರವೇಶಿಸು ವುದರಿಂದ ಶ್ರೋತೃಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಕುತೂಹಲವು ಮೊಳೆವುದು. ಆದುದರಿಂದ ಭೀಮ ವಸುದೇವರ ಸಂವಾದದಿಂದಲೆ ಕವಿಯು ವೇಣೀಸಂಹಾರವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುವನು ಹೊರತು, "ಹಸ್ತಿನಾವತಿಯಲ್ಲಿ ಕೌರವ ಪಾಂಡವರೆಂಬ ರಾಜಕುಮಾರರಿದ್ದರು. ಅವರಲ್ಲಿ ದ್ಯೂತವು ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಅದರಲ್ಲಿ ಪಾಂಡವರು ಸೋತರು. ಅವರಿಗೆ ವನವಾಸವು ಪ್ರಾಪ್ತವಾಯಿತು. ಅದು ಮತ್ತು ಅಜ್ಞಾತವಾಸವು ಮುಗಿದ ಬಳಿಕ ಅವರು ಕೌರವರೊಡನೆ ಯುದ್ಧವನ್ನು ಮಾಡಿದರು" ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿ ರೂಪದಿಂದ ಪಾಂಡವರ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಕೊಡುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಕವಿಯು ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯನಾಟಕಗಳಲ್ಲು ಕೂಡ ಇದೇ ಕ್ರಮವಿದೆ. ಯಾಕೆ, ಅವರಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಉತ್ತಮವಾದ ರೀತಿಯಿಂದ ಕುತೂಹಲ ವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುವರು. ಆದರೆ ಇತ್ತಲಾಗಿನ ಕರ್ಣಾಟಕ ನಾಟಕಕಾರರು ಈ ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿಚಾರವನ್ನು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ತಂದಂತೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಬಗ್ಗೆ ಹಲವು ನಾಟಕ ಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಿಸುವೆವು. ಕೃಷ್ಣಜನ್ಮದ ಕಥಾವಸ್ತುವು ಅದರ ಹೆಸರಿನ ಮೇಲಿಂದಲೆ ತಿಳಿಯುವಂತಿದೆ. ಇದನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುವಾಗ ಕವಿಯು ಕೇವಲ ಪೌರಾಣಿಕ ಕ್ರಮವನ್ನೆ ಅನುಸರಿಸಿದುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಕಂಸ, ಶಿಶುಪಾಲ, ವಕ್ರ ದಂತ ಇತ್ಯಾದಿ ದುಷ್ಟರ ಭಾರದಿಂದ ಆಕ್ರಾಂತಳಾದ ಭೂದೇವಿಯು ಶೇಷಶಯನ ನಾದ ನಾರಾಯಣನನ್ನು ಪ್ರಾರ್ಥಿಸಿದ ಬಳಿಕ ತಾನು ಬೇಗನೆ ಅವತಾರವನ್ನೆತ್ತುವೆ ನೆಂದು ನಾರಾಯಣನು ಆಶ್ವಾಸನವನ್ನು ಕೊಡುವನು. ಈ ಅವತಾರದ ಪೂರ್ವಸಿದ್ಧತೆ ಯನ್ನು ಈ ಮೇರೆಗೆ ತೋರಿಸಿ, ಕವಿಯು ಮುಂದೆ ವಸುದೇವದೇವಕಿಯರ ವಿವಾಹ, ಅನಂತರದ ಇತಿಹಾಸ ಇವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ತೋರಿಸುವನು. ಮುಂದಿನ ಸಂಗತಿ ಹೇಗೂ ಇರಲಿ, ಕೃಷ್ಣಜನ್ಮದ ಉಪಕ್ರಮವನ್ನು, ಅಜ್ಜಿಕಥೆಯಂತೆ ಭೂದೇವಿಯ ಪ್ರಾರ್ಥನೆ ಯಿಂದ ತೋರಿಸಿದುದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಕುತೂಹಲವನ್ನಾಗಲಿ, ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯನ್ನಾಗಲಿ ಹುಟ್ಟಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಹ್ಲಾದಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲೂ ಇದೇ ವ್ಯಂಗವಿದೆ. ಶ್ರೀಮನ್ನಾರಾ ಯಣನ ಸಂದರ್ಶನಾರ್ಥವಾಗಿ ಸನತ್ಕುಮಾರಾದಿಋಷಿಗಳ ಆಗಮನ, ದ್ವಾರಪಾಲಕ ಜಯವಿಜಯರ ಪ್ರತಿಬಂಧ, ಅವರಿಗೆ ಋಷಿಗಳ ಶಾಪ, ಅನಂತರ ನಾರಾಯಣ ನೊಡನೆ ಆ ಜಯವಿಜಯರ ಪ್ರಾರ್ಥನೆ, ಇತ್ಯಾದಿ ಹರಿದಾಸನ ಕಥಾನಿರೂಪಣಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪುವಂತೆ ಪ್ರಹ್ಲಾದಚರಿತ್ರೆಯು ಆರಂಭಿಸಲ್ಪಟ್ಟು ಮುಂದರಿಸುವುದು. ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭವಾದರೂ ಇಂಥ ಕೊರತೆಯಿಂದಲೆ ಕೂಡಿದು ದಿದೆ. ಪ್ರಥಮತಃ ದೇವೇಂದ್ರನ ಸಭೆಯು ಗೋಚರವಾಗುವುದು. ಅದರಲ್ಲಿ ವಸಿಷ್ಠ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರರ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಾಸಾಮರ್ಥ್ಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ವಾಗ್ವಾದವು

ನಡೆದು ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನು ವಸಿಷ್ಠನ ಶಿಷ್ಯನಾದ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನ ಸತ್ವವನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಲು ಇಂದ್ರಸಭೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೊರಡುವನು. ಮೊದಲನೆಯ ಈ ಪ್ರವೇಶವು ಮುಗಿದ ಅನಂತರ ಯಥಾಪ್ರಕಾರ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನ ರಾಜಸಭೆ ಮುಂತಾದ ಮುಂದಿನ ಕಥೆಯು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಅನೇಕ ಉದಾಹರಣಗಳಿವೆ. ಇವು ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭಗಳಲ್ಲ, ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ–ಸರಿಯಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಅಜ್ಜಿಕಥೆ, ಹರಿದಾಸರ ಕಥೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ–ಈ ಕ್ರಮವು ಒಪ್ಪುವುದು.

ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭವೆ ಈ ರೀತಿಯಿಂದ ಮಾರ್ಮಿಕಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯನ್ನು ಕಡಿದುಬಿಟ್ಟರೆ, ಮುಂದಿನ ಭಾಗವನ್ನು ನೋಡುವುದರ ಕುತೂಹಲವು ಅವರಲ್ಲಿ ಉಳಿಯಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಮಾರ್ಮಿಕಪ್ರೇಕ್ಷಕರೆಂದು ಹೇಳಲು ಕಾರಣವೇನೆಂದರೆ—ಅವರೇ ನಾಟಕಕಾರನ ಮತ್ತು ನಟರ ನಿಜವಾದ ಗುಣಗ್ರಾಹಕರು. ಸಾಮಾನ್ಯಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ನಾಟಕದ ಆರಂಭವು ಹೇಗೆ, ಪಾತ್ರಗಳ ಅಭಿನಯವು ಹೇಗೆ, ಸ್ವಭಾವಪರಿಪೋಷವು ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಆಗುತ್ತದೆ ಮುಂತಾದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ತಾರರು. ಅಲ್ಲದೆ ಅಂಥ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ತರುವಷ್ಟು ಮಾರ್ಮಿಕತೆಯು ಅವರಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಅವರಿಗೆ ಬಾಳೆಯಎಲೆಗಳು ಒಂದರಮೇಲೊಂದು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಮೂಡುವಂತೆ ಅಖಂಡವಾದ ಕಥಾಭಾಗವು ನಾಟಕದಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಸರಿ. ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಚಲೋ ಬಣ್ಣದ ಪರದೆಗಳು, ಕಲಾಬತಿನ ಉಡುಪು, ಸಭ್ಯವಿನೋದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಉಲ್ಬಣವಾದ ಹಾಸ್ಯ,—ಭೀಭತ್ಸವೆಂದರೆ ಇನ್ನೂ ಅನುರೂಪವಾಗುವುದು–ತಾರಸ್ವರದ ಗಾನ, ತಾಂಡವನೃತ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳಿದ್ದರೆ ನಾಟಕ ಕಂಪೆನಿಯು ಇಂಥವರ ಉದಾರ ಆಶ್ರಯಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರವಾಗುವುದು. ಆದರೆ ಇಂಥವರ ಹೊಗಳಿಕೆಯಿಂದ ಅಥವಾ ಆಶ್ರಯದಿಂದ ನಾಟಕಕಲೆಯ ಉದ್ಧಾರವಾಗುವುದರ ಬದಲು ಅಧಃಪತನವೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತದಾದ ಕಾರಣ ಈ ಅಜ್ಞರನ್ನು ದೂರ ತಳ್ಳುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೆ ಮೇಲೆ ಮಾರ್ಮಿಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದೇವೆ. ರಸಜ್ಞರಾದ ಮಾರ್ಮಿಕರು ನಾಟಕದ ಗುಣದಲ್ಲಿ ಮೋಹಿತರಾಗಬೇಕಾದರೆ ಪ್ರಥಮತಃ ಅದರ ಆರಂಭವು ಕಥಾಮಧ್ಯದಿಂದಲೆ ಉಂಟಾಗಬೇಕೆಂದು ನಿಯಮರೂಪದಿಂದ ತೋರಿಸಿ, ಶಾಕುಂತಲಾದಿ ನಾಟಕಗಳ ಉದಾಹರಣಗಳಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿರಬೇಕಲ್ಲದೆ ಅಜ್ಜಿಕಥೆಮಾದರಿಯದಿರಕೂಡದು. ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಗೊ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲೂ ಅದೇ ರೀತಿಯಿಂದ ಕಥಾಭಾಗವು ಮಧ್ಯದಿಂದಲೆ ಉಪಕ್ರಾಂತವಾಗುವುದು. ಈ ರೀತಿಯಿಂದ ಉಪಕ್ರಮಿಸುವುದು ಮಾರ್ಮಿಕ ಮತ್ತು ಅಮಾರ್ಮಿಕ ಈ ಉಭಯರಲ್ಲೂ ಏಕಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಮುಂದಿನ ವಿಷಯದ ಜಿಜ್ಞಾಸಾಪೂರ್ವಕವಾದ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದಾದಕಾರಣ ಇದೇ ಶ್ಲಾಘ್ಯವಾದ ಕ್ರಮವೆಂದು ಲೋಕದೊಳಗಿನ

ಸುಧಾರಿಸಿದ ಎಲ್ಲ ಭಾಷೆಗಳ ವಾಙ್ಮಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಪ್ರತಿಪನ್ನವಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಕರ್ನಾಟಕ ವಾಙ್ಮಯದಲ್ಲೂ ಗ್ರಾಹ್ಯವಾದ ಈ ಕ್ರಮವನ್ನು ಕವಿಗಳು ಮತ್ತು ನಾಟಕಮಂಡಲಿಗಳು ಅಂಗೀಕರಿಸುವುದು ಹಿತಾವಹವಾಗಿದೆ.

ನಾಟಕದ ಉತ್ಕೃಷ್ಟತೆಗೆ ಅದರ ಆರಂಭವು ಕಾರಣವಾಗಿರುವಂತೆ ಸ್ವಭಾವ ಪರಿಪೋಷವು ಸಹ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವಾಗಿರುವುದು. ಸ್ವಭಾವ ಪರಿಪೋಷವು ನಾಟಕದ ಸಾರಸರ್ವಸ್ವವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಇದು ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯ ವಿಧಾನವಲ್ಲ. ಇತಿಹಾಸ, ಚರಿತ್ರ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಗಿಂತ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಯಾವ ಕಾರಣದಿಂದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವು ಬಂದಿದೆ ಎಂದು ನೋಡಹೋದರೆ, ಅದರಲ್ಲಿಯ ಸ್ವಭಾವ ಪರಿಪೋಷವೆ ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಹೇತುವೆಂದು ಕಂಡುಬಂದೀತು. ವಿಕಾಸವು ಅಥವಾ ಪ್ರಫುಲ್ಲತೆಯು ಹೇಗೆ ಹೂವಿನ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವೋ ಹಾಗೆಯೆ ಸ್ವಭಾವಪರಿಪೋಷವು ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವು. ನಾಟಕರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಬಹು ಚಮತ್ಕಾರಿಯಾದ ಸಂವಿಧಾನಕ, ರಸಭರಿತವಾದ ವರ್ಣನ, ಗದ್ಯ–ಪದ್ಯ ರಚನಾಚಾತುರ್ಯ, ಸುಂದರವಾದ ಭಾಷಾ ಪದ್ಧತಿ, ಈ ಎಲ್ಲ ಗುಣಗಳು ತುಂಬಿ ತುಳುಕುವಷ್ಟು ಇದ್ದು, ಸ್ವಭಾವ ಪರಿಪೋಷವು ಇಲ್ಲದೆ ಹೋದರೆ ಆ ನಾಟಕವು ಉಪ್ಪಿಲ್ಲದ ಊಟದಂತೆ ಅರುಚಿಕರವೆ ಸರಿ. ಪ್ರಯೋಗಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಈ ದೋಷವು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಹೊಡೆಯುವುದು. ಪ್ರಶಸ್ತವಾಗಿ ಸಿಂಗರಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ರಂಗಭೂಮಿ, ಉತ್ತಮೋತ್ತಮವಾದ ಪರದೆ, ಮನೋವೇಧಕವಾದ ಸೀನು–ಸೀನರಿ, ಮನೋಹರವಾದ ವಸ್ತ್ರಾಭರಣ ಇವೆಲ್ಲ ಯಥಾಸಾಂಗವಾಗಿದ್ದು, ಗಾನ, ನರ್ತನ, ಅಭಿನಯ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿದ್ದು ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಭಾವ ಪರಿಪೋಷವು ಇಲ್ಲದೆ ಹೋದರೆ, ಆ ಪ್ರಯೋಗವು ಮಾರ್ಮಿಕಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕೇವಲ ನಿರ್ಮಾಲ್ಯ ವಾಗುವುದು. ಮೇಲೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ ಇತರ ಎಲ್ಲ ವೈಭವಗಳಿದ್ದು ರಸಪರಿಪೋಷ ಅಥವಾ ಈಗಿನ ಮಾತಿನಿಂದ ಸ್ವಭಾವ ಪರಿಪೋಷವಿಲ್ಲವಾದ ನಾಟಕವು ಜ್ಞಾನೇಂದ್ರಿಯ, ಕರ್ಮೇಂದ್ರಿಯಗಳ ಗೋಲಕಗಳೆಲ್ಲ ಯಥಾಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದು ಪ್ರಾಣವಾಯು ತೆರಳಿದ ಕಲೇವರದ ಉಪಮೆಗೆ ಅರ್ಹವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಆ ಮಾತು ಎಂದೂ ಅತ್ಯುಕ್ತವಾಗಲಾರದು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇತರ ಎಲ್ಲ ಅಂಗಗಳಿಗಿಂತ ಈ ಸ್ವಭಾವ ಪರಿಪೋಷಕ್ಕೆನೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವು ಕೊಡಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಮುಖ್ಯನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದೆರಡು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಓದಿನೋಡಿದರೆ ಸ್ವಭಾವ ಪರಿಪೋಷವನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾಡಿದ ಈ ವಿಧಾನವು ಸುಳ್ಳಲ್ಲ ವೆಂದು ತಿಳಿದುಬಂದೀತು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸ್ವಭಾವಪರಿಪೋಷವು ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿರುವುದಲ್ಲದೆ ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿದ್ದುದು ಕಂಡುಬರುವು ದಿಲ್ಲವೆಂದು ಹಲವರು ನೆನಸಬಹುದು. ಆದುದರಿಂದ ಶಾಕುಂತಲ, ಉತ್ತರ

ರಾಮಚರಿತ್ರ, ವೇಣೀಸಂಹಾರ ಇತ್ಯಾದಿ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಆಯಾ ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಭಾವಗಳು ಹೇಗೆ ಹೇಗೆ ಪರಿಪುಷ್ಟವಾಗಿ ಬಿಂಬಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಕೊಂಚಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಇಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಇಂಥ ಉದಾಹರಣಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹೇಳುವುದಕ್ಕಿಂತ ಮುಂಚೆ ವಾಚಕರಿಗೆ ಸ್ವಭಾವಪರಿಪೋಷದ ಸಾಮಾನ್ಯಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಡುವುದು ಯುಕ್ತವು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಭಾವವು ಅವರ ವಿಚಾರ, ಉಚ್ಚಾರ, ಆಚಾರ ಇವುಗಳಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಪುಷ್ಟವಾಗಬೇಕು. ಮುಖ್ಯನಾಯಕನು ಅಥವಾ ನಾಯಿಕೆಯು ಹಾಗು ಪ್ರತಿನಾಯಕನು ಮತ್ತು ಇವರೆಲ್ಲರ ಸಮಕಕ್ಷರು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಸ್ವಭಾವಗಳನ್ನು ನಡೆ, ನುಡಿ, ನೋಟಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿ ತೋರಿಸಬೇಕು. ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಭಾಷೆಯಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೇಳೋಣ. ಶೃಂಗಾರರಸದಲ್ಲಿ ರತಿಯು ಸ್ಥಾಯಿಯಾದ ಭಾವವು. ನಾಯಕನು ಶೃಂಗಾರಿಯಾಗಿರುವಲ್ಲಿ, ಅವನಲ್ಲಿರುವ ಈ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವದ ಗುಣವು ಅವನ ಎಲ್ಲ ವ್ಯಾಪಾರಗಳಿಂದ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಬೇಕು. ಮುಖ್ಯ ಮತ್ತು ಅಮುಖ್ಯವಾದ ಯಾವ ಯಾವ ಸಾಧನಗಳಿವೆಯೊ ಅವುಗಳಿಂದ ಈ ಭಾವವು ಪರಿಪುಷ್ಟವಾಗಬೇಕು. ಪ್ರೀತಿಯ ವಸ್ತುವಿನ ಪ್ರಾಪ್ತಿಯುಂಟಾಗುವಂತೆ ನಾಯಕನು ಎಲ್ಲ ಉಪಾಯಗಳನ್ನು ಕೈಕೊಳ್ಳುವನು. ಅವನ ಉದ್ದೇಶವು ಕೆಲವು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾದಂತೆ ತೋರುವುದು; ಆಗ ಅವನಿಗೆ ಆನಂದವಾಗುವುದು. ಉದ್ದೇಶಸಿದ್ಧಿಗೆ ವಿಘ್ನವು ಬರುವಾಗ ಅವನಿಗೆ ವ್ಯಸನವಾಗುವುದು. ಅವನ ಚಿಂತನ, ಅವನ ಭಾಷಣ, ಅವನ ಸ್ಮರಣ ಇವೆಲ್ಲ ಉದ್ದೇಶಸಿದ್ಧಿಯ ಪರವಾಗಿಯೆ ಇರುವವು. ಈ ಮೇರೆಗೆ ನಾಟಕಕಾರನು ನಾಯಕನ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಸರ್ವಾತ್ಮನಾ ಪರಿಪೋಷಿಸಬೇಕು. ವೀರರಸದ ಇನ್ನೊಂದು ಉದಾಹರಣವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ವೀರರಸದಲ್ಲಿ ನಾಯಕನು ಉತ್ಸಾಹಭರಿತನಾಗಿರಬೇಕು. ಉತ್ಸಾಹವೆ ಈ ರಸದ ಸ್ಥಾಯಿ ಭಾವವು; ಅವನ ಉತ್ಸಾಹಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ಯಾವ ಯಾವ ಸಂಗತಿಗಳಿವೆಯೋ ಅವುಗಳನ್ನೆ ಕವಿಯು ವರ್ಣಿಸಬೇಕು. ಮೇಲಿನ ಉದಾಹರಣದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದಂತೆ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಹ ನಾಯಕನು ಸರ್ವಸ್ವರೂಪದಿಂದ ಮತ್ತು ಸರ್ವವ್ಯಾಪಾರದಲ್ಲಿ ಉತ್ಸಾಹಭರಿತನಾಗಿರಬೇಕು. ವೀರನಾದ ನಾಯಕನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ, ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ, ಚಿಂತನದಲ್ಲಿ, ಸ್ಮರಣದಲ್ಲಿ ಉತ್ಸಾಹವಲ್ಲದೆ ಇನ್ನು ಯಾವುದೂ ಇರಕೂಡದು. ಅವನ ಬಾಯಿಯಿಂದ ಬರುವ ಮಾತುಗಳು ಶೃಂಗಾರಪರವಾದವುಗಳಾಗಲಿ, ಹಾಸ್ಯಪರವಾದವುಗಳಾಗಲಿ, ಅಥವಾ ದೌರ್ಬಲ್ಯಸೂಚಕವಾದವುಗಳಾಗಲಿ ಆದರೆ ವೀರರಸವು ಪರಿಪುಷ್ಟವಾಗಲಾರದು. ಅದು ರಸಾಭಾಸವಾಗುವುದು. ಇಂಥ ರಸಾಭಾಸವು ಎಲ್ಲಿ ಬರುವುದೊ ಅಲ್ಲಿ ಸ್ವಭಾವಪರಿಪೋಷ

ವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದೊಳಗಿನ ಅವಾಂತರ ಸಂಗತಿಗಳು ಸಹ ಮುಖ್ಯ ಸ್ವಭಾವ ಪೋಷಕ್ಕೆ ಹೇತುವಾಗಬೇಕು. ಮಹಾನದಿಯ ಪಾತ್ರವನ್ನು, ಇತರ ಉಪನದಿಯ ಪ್ರವಾಹಗಳು ಅದರೊಟ್ಟಿಗೆ ಸೇರಿ, ಹೇಗೆ ಬೆಳೆಸುವವೋ ಹಾಗೆಯೆ ನಾಟಕದೊಳಗಿನ ಮುಖ್ಯರಸದ ಪರಿಪಾಕವು ಇತರ ಅವಾಂತರ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಪರಿಪುಷ್ಟವಾಗಬೇಕು. ಇದೇ ಸ್ವಭಾವಪರಿಪೋಷವು. ಸ್ವಭಾವಪರಿಪೋಷದ ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಕೆಲವು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಠಿನವೆ ಸರಿ. ಆದರೂ ಯಾವುದೊಂದು ರಸವನ್ನಾಗಲಿ, ಗುಣವನ್ನಾಗಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ತೋರಿಸಬೇಕೆಂದು ಕವಿಯು ಉದ್ದೇಶಿಸಿರುವನೋ ಆ ರಸವನ್ನೊ ಗುಣವನ್ನೊ ಅತಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತೋರಿಸುವಂತೆ ಆದರೂ ಆಯಾ ಸ್ವಭಾವದ ಅಥವಾ ರಸದ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾದ ಮರ್ಯಾದೆಯನ್ನು ಉಲ್ಲಂಘಿಸದೆ ಮತ್ತು ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಗೆ ಹೋಗದೆ ಹಾಗು ಶಿಷ್ಟಾಚಾರವನ್ನತಿಕ್ರಮಿಸದೆ ಸಂವಿಧಾನಕವನ್ನು ರಚಿಸುವುದು, ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಧಾನನಾಯಕನನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವುದು ಸ್ವಭಾವಪರಿಪೋಷದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವು.

ಸ್ವಭಾವಪರಿಪೋಷವು ಭರತಖಂಡದ ಪ್ರಾಚೀನನಾಟಕಕಾರರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಹಲವು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯಟೀಕಾಕಾರರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುವರು. ಶೃಂಗಾರಿಯಾದ ನಾಯಕನು, ಯಾವ ಪೂರ್ವಾಪರವಿಚಾರವನ್ನೂ ಮಾಡದೆ, ಶಿಷ್ಟಾಚಾರವನ್ನೂ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳದೆ, ಸಭ್ಯಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನೋರಚನೆಯನ್ನು ಸಹ ಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕೆ ತಾರದೆ ಯಥೇಷ್ಟ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿಂದ ಅನುಚ್ಚಾರ್ಯ ಮತ್ತು ಅನುಲ್ಲೇಖ್ಯ ವಾದ—ಅರ್ಥಾತ್ ಅನಿರೀಕ್ಷ್ಯವಾದ ವ್ಯಾಪಾರವನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಲುದ್ಯುಕ್ತನಾದರೆ ಮಾತ್ರ ಅಶಿಕ್ಷಿತರ ಮನೋಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ನಾಟುವಂತಾಗುತ್ತದೆ. ರೌದ್ರರಸದಲ್ಲಿ ನಾಯಕನು ಬರೆ ಕಠೋರೋಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಮಾತಾಡಿ,—ಮುಖವೆಲ್ಲ ಕೆಂಪಗಾಗಿ,—ಕಣ್ಣು ಕೆರಳಿಸಿ, ಹಲ್ಲುಕಡಿದು, ತನ್ನ ಕ್ರೋಧವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಿದರೆ ಅಶಿಕ್ಷಿತರಿಗೆ ಅದು ಸಾಲದು. ಕೈಕಾಲುಗಳನ್ನು ಬಡೆದು, ಅವಾಚ್ಯವಾದ ದುರುಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಆಡಿ, ಕೂಗಿ, ಕೈಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೂ ಸಭ್ಯಾಸಭ್ಯ ಆಯುಧವನ್ನು (!) ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಬಂದು ಹೊಡೆಯಲುದ್ಯುಕ್ತನಾದರೆ ಮಾತ್ರ ಅಶಿಕ್ಷಿತರಲ್ಲಿ ಈ ರೌದ್ರರಸವು ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವುದು. ಕರುಣರಸದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯಿಯಾದ ಶೋಕವು ಮೃದು ಮಧುರವಾದ ಮತ್ತು ಹೃದಯಸ್ಪರ್ಶಿಯಾದ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಿಲಪನದಿಂದ ಅಥವಾ ಕಿಂಚಿತ್‌ಸ್ಫಂದನದಿಂದ ಇಲ್ಲವೆ ಕಣ್ಣುಗಳಲ್ಲಿ ಬಾಷ್ಪವು ತುಂಬಿ, ಕಂಠವು ಸ್ತಂಭಿತವಾಗಿ, ಬಾಯಿಯಿಂದ ಶುದ್ಧೋಚ್ಚಾರವಾಗದ ಯಾವ ಸ್ಥಿತಿಯು ಬರುವುದೊ ಅದರಿಂದಲೆ ಗ್ರಾಮ್ಯರ ಅಂತಃಕರಣ ವೃತ್ತಿಯು ಕರುಣರಸವನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸದು. ಎದೆಬಡಕೊಂಡು, ಕೂದಲುಗಳನ್ನು ಬಿಚ್ಚಿಕೊಂಡು, ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಬೊಬ್ಬೆಯಿಟ್ಟು,

ಹೋಹೋ ಎಂದು ಅಳಹತ್ತಿದರೆ ಮಾತ್ರ ಗ್ರಾಮ್ಯರ ಹೃದಯವು ಶೋಕದಿಂದ ಆರ್ದ್ರವಾಗುವುದು. ಸಾರಾಂಶ, ಒಂದು ರಸದ ಅಥವಾ ಭಾವದ ಅತ್ಯುತ್ಕಟತೆಯು ಅಶಿಕ್ಷಿತರಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಗ್ರಾಮ್ಯರಲ್ಲಿ ರಸಪ್ರತೀತಿಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ! ಈ ಅರ್ಥದಿಂದ, ಪ್ರಾಚೀನನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಭಾವಪರಿಪೋಷವಿಲ್ಲವೆಂದು ಯಾರಾದರೂ ವಾದಿಸುವುದಾದರೆ, ಅದಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ಉತ್ತರವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸಭ್ಯತೆಗನು ಸಾರವಾಗಿಯುತ್ತು ಮಾರ್ಮಿಕರ ಸಹೃದಯತೆಗೆ ಒಪ್ಪುವಂತೆ ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಭಾವಪರಿಪೋಷವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆಂದು ಹೇಳಲು ನಮಗನಕ ಸಂಕೋಚವು ತೋರದು. ಈಗ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ—ಮುಖ್ಯತಃ ಶೆಕ್ಸ್ ಪಿಯರನು ರಾಜಕಾರಣದ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡು ವ್ಯಭಿಚಾರ, ಕಪಟ, ಕ್ರಾಂತಿ, ಕೊಲೆ ಮುಂತಾದುವುಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಮತ್ತು ಒಂದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಒಂದು ಅಧಿಕವಾಗಿ ಹೃದಯವನ್ನಲ್ಲಾಡಿಸಿಬಿಡುವ ಈ ಕೃತ್ಯಗಳನ್ನು ವರ್ಣ್ಯವಾಗಿಟ್ಟು ಕೊಂಡದರಿಂದ ಸ್ವಭಾವಪರಿಪೋಷವು ಸಹಜವಾಗಿಯೆ ಉದ್ಭೂತವಾಗಿ ತೋರುತ್ತ ದೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ತಥಾಪಿ ಶಾಕುಂತಲ, ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ, ವೇಣೀ ಸಂಹಾರ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಆಯಾ ಭೂಮಿಕೆಗಳು ಸ್ವಭಾವ ಪರಿಪೋಷದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೆ ಚಿತ್ರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಅದು ಆಗ್ರಹೋಕ್ತಿಯಾಗಲಾರದು. ಶಾಕುಂತಲದೊಳಗಿನ ದುಷ್ಯಂತನ ಭೂಮಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಭಾವಪರಿಪೋಷವು ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಇದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಶಕುಂತಲೆಯು ಮೊದಲನೆ ಸಾರಿ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬಿದ್ದಂದಿನಿಂದ ದುಷ್ಯಂತನು ಮೋಹಮೂಢನಾಗಿ ಹೋದುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ದುಷ್ಯಂತನು ಇಷ್ಟು ದೊಡ್ಡ ರಾಜನಾಗಿ ಶಕುಂತಲೆಯ ಮೋಹದ ಬಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿಬಿದ್ದು, ಆಶ್ರಮದೊಳಗಿನ ಮರಗಳ ಮತ್ತು ಪೊದೆಗಳ ಅಡ್ಡನಿಂತು ಅವಳ ನಡೆನುಡಿಗಳನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಿರುವನು. ಮಿತ್ರನೊಡನೆ ಅವಳ ಮಾತಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪವನ್ನೆತ್ತನು. ಅವಳ ವಿರಹದಿಂದ ಪೀಡಿತನಾದುದರಿಂದ ಬೇಟೆಯನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸುವನು. ರಾಜಧಾನಿಯಿಂದ ತಾಯಿಯ ಕಡೆಯಿಂದ ಕರೆಬಂದಿರು ವಾಗಲೂ ತಪೋವನ ರಕ್ಷಣದ ವ್ಯಾಜ್ಯದಿಂದ ತಾನು ಶಕುಂತಲೆ ಇದ್ದಲ್ಲಿಯೆ ನಿಂತು, ಮಿತ್ರನನ್ನು ಅರಮನೆಗೆ ಕಳುಹಿಸುವನು. ಶಕುಂತಲೆಯು ಕುಳಿತುಕೊಂಡಿರುವ, ಮಲಗಿರುವ, ನಡೆದಿರುವ ಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಸಂದರ್ಶಿಸಿ ದುಷ್ಯಂತನು ತನ್ನ ವಿರಹವನ್ನು ಹೋಗಲಾಡಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುವನು. ಈ ಎಲ್ಲ ಸಂಗತಿಗಳಿಂದಲೂ, ಮೂರನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಅವನು ಶಕುಂತಲೆ ಮತ್ತು ಅವಳ ಸಖಿಯಂದಿರೊಡನೆ ನಡೆಯಿಸಿದ ಸಂಭಾಷಣದ ಮೇಲಿಂದಲೂ, ಪುನಃ ಆರನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಅವಳ ವಿರಹದಿಂದ ಪೀಡಿತನಾದ ಕಾರಣ ಅವನು ದುಃಖಿತನಾಗಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿರುವ ವಸಂತೋತ್ಸವದ ಮೇಲಿಂದಲೂ ದುಷ್ಯಂತನ ಭೂಮಿಕೆಯು ಶೃಂಗಾರಿನಾಯಕನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ

ಬಹು ಉತ್ತಮರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಮೇರೆಗೆ ದುಷ್ಯಂತನು ಶಕುಂತಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಹುಚ್ಚು ಹಿಡಿದವನಾಗಿ ಹೋಗಿರುವನಾದರೂ ತನ್ನ ಧೀರೋದಾತ್ತ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಎಂದೂ ಮರೆತಿರಲಿಲ್ಲ. ಸ್ವತಃ ರಾಜನಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅವನಿಗೆ ಯಾವುದೂ ಅಶಕ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ, ಆದರೂ ಶಕುಂತಲೆಯು ಅವಿವಾಹಿತಳು, ಕ್ಷತ್ರಿಯ ಕನ್ನಿಕೆಯು ಈ ಎರಡು ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ತಿಳಕೊಳ್ಳುವ ವರೆಗೆ ಅವನು ತನ್ನ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ಬಿಗುಹಿಡಿದಿದ್ದನು. ಪುನಃ ಮುಂದೆ ೫ನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಶಕುಂತಲೆಯು ಮನೆಗೆ ಬಂದು ತನ್ನನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸೆಂದು ಹೇಳಿರುವಾಗಲೂ—ಅವಳ ಪೂರ್ವಪರಿಚಯವು ಮರೆತುಹೋದ ಕಾರಣ—ಪರಸ್ತ್ರೀಯಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಸ್ವೀಕರಿಸಲೆಂದು ಅವಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿ, ತನ್ನ ಪಾಪಭೀರುತೆಯನ್ನು ಅವನು ತೋರಿಸಿರುವನು. ಕವಿಯು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರರಸವನ್ನು ಅತಿ ಉತ್ಕಟವನ್ನಾಗಿ ತೋರಿಸುವಾಗಲೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ನೀತಿಯ ಅನುವರ್ತನವನ್ನು ಪದೇಪದೇ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಿರುವನು. ಶಕುಂತಲೆಯನ್ನು ಕಂಡು ಮರುಳಾಗಿ ಅವಳ ಪಾಣಿಗ್ರಹಣವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಬಹಳ ಆತುರಪಡುವ ರಾಜನಿಗೆ ಅವಳು—ಸ್ವತಃ ಅದೇ ಪ್ರೇಮಪಾಶದಿಂದ ಬಿಗಿದು ಹೋದವಳಾದರೂ, ದುಷ್ಯಂತನಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣ ಅನುರಾಗವನ್ನು ಇಟ್ಟವಳಾದರೂ 'ಗುರುಹಿರಿಯರ ಅನುಜ್ಞೆ ಇಲ್ಲದೆ ಹೇಗೆ ಉದ್ಯುಕ್ತಳಾಗಲಿ' ಎಂದು ವಿವೇಕದ ಮತ್ತು ಮರ್ಯಾದೆಯ ಮಾತನ್ನು ಕೇಳುವಳು. ದುಷ್ಯಂತನಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಪಾಪಭೀರುತ್ವವಿದ್ದುದನ್ನು ನಾವು ಮೇಲೆ ನೋಡಿರುವೆವೋ ಹಾಗೆಯೆ ಶಕುಂತಲೆಯ ಕುಲೀನಸ್ವಭಾವವು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಈ ಮೇರೆಗೆ ವ್ಯಕ್ತವಾದುದನ್ನು ಕಾಣುವೆವು. ಸಾರಾಂಶ, ಶಾಕುಂತಲದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರತಿಪಾದ್ಯವಾದ ಯಾವ ಶೃಂಗಾರರಸವಿದೆಯೊ ಅದನ್ನು ಕವಿಯು ಉತ್ತಮ ರೀತಿಯಿಂದ ಪರಿಪೋಷಿಸಿದ್ದಾನೆಂದು ಹೇಳಲು ಅಡ್ಡಿ ಇಲ್ಲ.

ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಕರುಣರಸವು ನಿರ್ವಿವಾದವಾಗಿ ಪರಿಪೋಷಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆಂಬುದನ್ನು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರೂ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವರು. ರಾಮನು ಸೀತೆಯನ್ನು ಲಂಕೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಗ್ರಹಿಸುವಾಗ ಮಾನುಷ ಮತ್ತು ಅಮಾನುಷವಾದ ಎಲ್ಲ ಉಪಾಯಗಳಿಂದ ಸೀತೆಯ ಶುದ್ಧಿಯನ್ನು ಮನಗಂಡಿದ್ದನು. ಸೀತೆಯು ರಾಕ್ಷಸನಲ್ಲಿದ್ದರೂ ನಿರ್ದೋಷಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ ಎಂಬೀ ವಿಚಾರವು ರಾಮನಿಗೆ ಸ್ವತಃ ಗೊತ್ತಿರುವಾಗಲೂ ಅಗ್ನಿಪ್ರವೇಶ, ದಶರಥನ ಆಜ್ಞೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಅಲೌಕಿಕ ಸಾಧನಗಳಿಂದ ಕೂಡ ಅವಳ ಪವಿತ್ರತೆಯನ್ನು ಲೋಕದ ಪ್ರಗತಿಗೆ ತರುವಂತೆ ಅವನು ಮಾಡಿದನು. ಅವನಿಗೆ ಸೀತೆಯ ವಿಷಯವಾಗಿ ಯಾವ ಅನುಮಾನವೂ ಇದ್ದಿಲ್ಲ. ಜನರ ಜಲ್ಪನೆಗೂ ಕಿವಿಗೊಡಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗಿರುವಾಗ ರಾಮನು ಒಬ್ಬ ಅಗಸನ ಮಾತಿನ ಮೇಲಿಂದ ಸೀತೆಯನ್ನು ಕಾಡಿಗೆ ಅಟ್ಟಿದನು. ಯಾವ ಸ್ತ್ರೀಯು ಸೀತೆಯನ್ನು ಲಂಕೆಯಿಂದ

ತರಲು ರಾಮನು ಅಸಾಧ್ಯವಾದ ಸಾಹಸವನ್ನು ಕೈಕೊಂಡು ಯುದ್ಧವನ್ನು ಕೂಡ ಮಾಡಿದನೋ ಆ ಪ್ರಾಣಾಧಿಕಳಾದ ಸೀತೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಬಿಡುವುದು ಕರುಣಾರಸದ ಸೀಮೆಯಲ್ಲವೆ? ತನ್ನ ಪ್ರಜೆಗಳಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡವನಾಗಲಿ, ಕ್ಷುದ್ರನಾಗಲಿ ಯಾರೂ ಆಗಲಿ, ಎಲ್ಲರನ್ನು ಆರಾಧಿಸುವುದು ರಾಜನ ಕರ್ತವ್ಯವು. ಈ ಲೋಕಾರಾಧನದಲ್ಲಿ ರಾಜನು ಯಾವುದನ್ನೂ ತ್ಯಾಗಮಾಡಲು ಸಂತುಷ್ಟನಾಗಿರಬೇಕು. ಇದು ರಾಮನ ಮತವಾಗಿತ್ತು. ರಾಮನು ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ "ಸ್ನೇಹಂ ದಯಾಂ ಚ ಸೌಖ್ಯಂ ಚ ಯದಿ ವಾ ಜಾನಕೀಮಪಿ || ಆರಾಧನಾಯ ಲೋಕಸ್ಯ ಮುಂಚತೋನಾಸ್ತಿ ಮೇ ವ್ಯಥಾ||" ಎಂದರೆ ಲೋಕಾರಾಧನಕ್ಕಾಗಿ ಸ್ನೇಹವನ್ನಾಗಲಿ, ದಯೆಯನ್ನಾಗಲಿ, ಸುಖವನ್ನಾಗಲಿ ಇಲ್ಲವೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಜಾನಕಿಯನ್ನಾಗಲಿ ಬಿಟ್ಟು ಬಿಡಲು ನನಗೆ ಯಾವ ವ್ಯಥೆಯೂ ಇಲ್ಲ." ಎಂದು ಹೇಳಿರುವನು. ಮೊದಲೆ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರೀತಿಯವಳು, ಕಲ್ಪನಾತೀತವಾದ ಕಷ್ಟವನ್ನು ಸಹಿಸಿ ಪುನಃ ಸಂಪಾದಿಸಿದವಳು, ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ತಿರುಗಿ ಗರ್ಭಿಣಿ! ಇಂಥ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಕಾಡಿಗೆ ಕಳುಹಿಸಲು ರಾಮನಿಗೆ ಯಾವ ಸಂಕೋಚವೂ ತೋರಲಿಲ್ಲ! ಉತ್ತರ ರಾಮಚರಿತ್ರದೊಳಗಿನ ಈ ಭಾಗವೂ, ನಿರಪರಾಧಿಯಾದ ತನ್ನನ್ನು ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ಬಿಟ್ಟಿರುವಾಗಲೂ ರಾಮನ ಚಿಂತನದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಮೇಲಿನ ಪ್ರೇಮದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿರುವ ಸೀತೆಯ ಭೂಮಿಕೆಯೂ ಇವು ಸ್ವಭಾವಪರಿಪೋಷದ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಪ್ರಸಂಗಗಳು.

ವೇಣೀಸಂಹಾರವು ವೀರರಸಪ್ರಧಾನವಾದುದು. ಇದರಲ್ಲಿ ಭೀಮನ ಭೂಮಿಕೆಯು ಸ್ವಭಾವಪರಿಪೋಷದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅತಿ ಮಹತ್ವದ್ದೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಭೀಮನಲ್ಲಿ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿಯೆ ಶೌರ್ಯವಿರುವುದು. "ಕೌರವರು ಸ್ವಸ್ಥರಾಗಲಿ" ಎಂಬ ಮಾತು ಕಿವಿಗೆ ಬಿದ್ದೊಡನೆ ಅವನ ಶೌರ್ಯವು ಜೇತರಿಸುವುದು. ಲಾಕ್ಷಾ ಗೃಹದಲ್ಲಿ ಹಾಕಿ ಬೆಂಕಿಕೊಡಿಸಿದುದು, ವಿಷಲಡ್ಡುಕೆಗಳನ್ನು ಕೊಡಿಸಿದುದು, ಕಪಟದ್ಯೂತ ಪ್ರಯೋಗ, ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ದ್ರೌಪದಿಯನ್ನು ಸೆಳೆದು ಉಡುಪು ಬಿಚ್ಚಿ ಮಾನಭಂಗ ಪಡಿಸಿದುದು, ಈ ಎಲ್ಲ ಅಪಮಾನಗಳು ಒಂದರ ಹಿಂದೆ ಒಂದು ಭೀಮನ ಸ್ಮರಣಕ್ಕೆ ಬಂದು ಅವನ ಕ್ರೋಧವು ಮತ್ತು ಯುದ್ಧೋತ್ಸಾಹವು ಹೆಚ್ಚುವವು. ಸಹದೇವನ ಸಮಾಧಾನೋಕ್ತಿಗಳಿಂದ, ದ್ರೌಪದಿಯ ಉಪಾಲಂಭದ ಮಾತು ಗಳಿಂದ ಭೀಮನ ಕ್ರೋಧವು ದ್ವಿಗುಣಿತವಾಗುವುದು. ಕೌರವನ ಹೆಂಡತಿಯಾದ ಭಾನುಮತಿಯು ದ್ರೌಪದಿಯ ಪರಿಹಾಸ್ಯಮಾಡಿದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಕೇಳಿದ ಬಳಿ ಕಂತೂ ಭೀಮನ ಕ್ರೋಧವು ಅನಾವರಣವಾಗುವುದು. ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಕವಿಯು ಅತಿ ಕುಶಲತೆಯಿಂದ ವರ್ಣಿಸಿರುವನು. ಕ್ರೋಧಪರವಶನಾದ ಭೀಮ ನಿಗೆ ಎದುರಿನಲ್ಲಿರುವ ಮನೆಯು ಆಯುಧಗಳದೊ ಅಥವಾ ದ್ರೌಪದಿಯದೊ ಎಂಬುದು ಸಹ ಗೊತ್ತಾಗದು. ಮುಂದಿರುವ ಆಸನವು ಕೂಡ ತಿಳಿಯದು,

ಈ ಮೇರೆಗೆ ಕ್ರೋಧ ಮತ್ತು ಉತ್ಸಾಹಭರಿತನಾದ ಭೀಮನು "ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ನೂರುಜನ ಕೌರವರನ್ನು ನಾನು ಕೊಲ್ಲೆನೆ? ದುಶ್ಶಾಸನನ ಎದೆಯನ್ನು ಒಡೆದು ಅವನ ನೆತ್ತರವನ್ನು ಕುಡಿಯೆನೆ? ಈ ಗದೆಯಿಂದ ದುರ್ಯೋಧನನ ತಲೆಯನ್ನು ಸೀಳೆನೆ?" ಎಂದು, ಕೌರವರೊಡನೆ ಯುಧಿಷ್ಠಿರನು ನಡಿಸಿರುವ ಸಂಧಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪವನ್ನು ಕೇಳಿ ಉದ್‍ಗರಿಸಿರುವನು! "ನಮ್ಮ ರಾಜನು ಕೌರವರೊಡನೆ ಸಂಧಿಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಿ. ನಾನೇನಾದರೂ ಹೇಡಿಯೆ? ಹೆಂಗಸೆ? ಕೈಗೆ ಬಳೆ ತೊಟ್ಟಿರುವೆನೆ? ಕೌರವರನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲು, ದುಶ್ಶಾಸನನ ಕರಳನ್ನು ಬಗೆಯಲು, ದುರ್ಯೋಧನನ ತೊಡೆ ಸೀಳಲು ನನ್ನಿಂದಾಗದೆ?" ಎಂದು ಕ್ರೋಧಭ್ರಾಂತನಾಗಿ ಭೀಮನು ಉದ್ಗರಿಸುತ್ತಿರುವನು. ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿಯೆ ಕ್ರೋಧಪೂರ್ಣನಾದ ನಾಯಕ, ಆ ಕ್ರೋಧವನ್ನು ಬೆಳಸಲು ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಒಂದು ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭ ಗಳು, ಕೊನೆಗೆ ಅಪೇಕ್ಷಿತವಾದ ಯುದ್ಧಪ್ರಾರಂಭ ಮತ್ತು ಆ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಭೀಮನ ಘೋರಪರಾಕ್ರಮ ಮತ್ತು ದ್ರೌಪದಿಯ ಕೂದಲುಗಳನ್ನು ಶತ್ರುರಕ್ತದಿಂದ ಒದ್ದೆಯಾದ ಕೈಯಿಂದ ಕಟ್ಟುವ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆಯನ್ನು ಪೂರ ಯಿಸುವಿಕೆ, ಈ ಕ್ರಮದಿಂದ ವೇಣೀಸಂಹಾರವು ಉತ್ತರೋತ್ತರ ಉತ್ಕರ್ಷವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಕರ್ಣ, ಅಶ್ವತ್ಥಾಮ ಇವರ ಕ್ರೋಧಪೂರ್ಣವಾದ ಆತ್ಮಶ್ಲಾಘೆ, ವೃಥಾಭಿಮಾನ, ಪೌರುಷದ ಜಂಭ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಮುಂದೆ ನಿಲ್ಲಿಸಿ, ಕವಿಯು ಮುಖ್ಯ ವೀರರಸವನ್ನು ಅತ್ಯುತ್ತಮ ರೀತಿಯಿಂದ ಪರಿಪೋಷಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಕರ್ಣಾಶ್ವತ್ಥಾಮ ವಿವಾದದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಶೇಷವನ್ನು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನು ಜಾತಿಯಿಂದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನು, ವಯಸ್ಸಿನಿಂದ ತರುಣನು ಈ ಎರಡೂ ಸಂಗತಿಗಳಿಗೆ ಒಪ್ಪುವಂತೆ ನಾಟಕಕಾರನು ಅವನಲ್ಲಿ ಸ್ವಪೌರುಷ ಕಥನ ಮತ್ತು ಗರ್ವ ಈ ಗುಣಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಕರ್ಣನಲ್ಲಿ ಕ್ಷತ್ರಿಯೋಚಿತವಾದ ಧೀರವೃತ್ತಿ, ಅಲ್ಪ ಪ್ರಲಾಪ ಗಳ ಕಡೆಗೆ ಅಲಕ್ಷ್ಯಭಾವ, ಸ್ವಶೌರ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಯೋಗ್ಯವಾದ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸ ಈ ಗುಣಗಳು ಪ್ರಕಾಶಿತವಾಗಿವೆ. ಅಂತು ವೇಣೀಸಂಹಾರವು ಆದಿಯಿಂದ ಅಂತ್ಯದ ವರೆಗೆ ವೀರರಸದ ಪ್ರತೀತಿಯನ್ನು ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಇದೇ ಮೇರೆಗೆ ಇತರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ರಸಪರಿಪೋಷವಾಗಲಿ, ಸ್ವಭಾವಪರಿಪೋಷ ವಾಗಲಿ ಯಥಾಪ್ರಮಾಣವಾಗಿ ಮಾಡಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತದೊಳಗಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಭಾವಪರಿಪೋಷವು ಯಥಾಪ್ರಮಾಣ ವಾಗಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳಿದುದರ ತಾತ್ಪರ್ಯವೇನೆಂದರೆ—ಕೆಲವರು ನೆನಸುವಂತೆ ನಮ್ಮ ಭಾರತೀಯನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಭಾವಪರಿಪೋಷದ ದುರ್ಭಿಕ್ಷೆಯು ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ, ವಿಶೇಷತಃ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಭಾವ

ಪರಿಪೋಷವು ಉತ್ಕೃಷ್ಟತೆಯ ಸೀಮೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಿರಭಿಮಾನದಿಂದ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಹೆಮ್‍ಲೆಟ್, ಕಿಂಗ್‍ಲಿಯರ್, ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಜ್ಯೂಲಿಯಸ್ ಸೀಝರ್ ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಕ್ತೃತ್ವದ ಸಹಾಯವಿರುವುದರಿಂದ ಸ್ವಭಾವಪರಿಪೋಷವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಉತ್ತಮ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಜ್ಯೂಲಿಯಸ್ ಸೀಝರ್‍ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸೀಝರನನ್ನು ಕೊಂದ ಬಳಿಕ ಜನರ ಮನಸ್ಸು ಕ್ಷುಬ್ಧವಾದಾಗ ಬ್ರೂಟಸನು ತನ್ನ ಮೋಹಕವಾಣಿಯಿಂದ ಜನರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ತನ್ನ ಕಡೆಗೆ ಎಳೆದುಕೊಂಡನು. ಇದರಿಂದ ಸೀಝರನಂಥ ಒತ್ತಾಟದವನೂ, ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷಿಯೂ ಕೊಲ್ಲಲ್ಪಟ್ಟದುದು ಅಯೋಗ್ಯವಲ್ಲ, ರೋಮ್‍ರಾಜ್ಯದ ಹಿತದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಉಚಿತವೆ ಸರಿ ಎಂದು ಜನರು ತಿಳಿಯ ಹತ್ತಿದರು. ಬ್ರೂಟಸನ ಭಾಷಣವು ಈ ರೀತಿಯಿಂದ ಜನರ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಸೀಝರನ ಕೊಲೆಯು ಯೋಗ್ಯವೆಂಬ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಿದ ಬಳಿಕ ಅಲ್ಲಿ ಕೂಡಲೆ ಸೀಝರನ ಮಿತ್ರನಾದ ಎಂಟೊನಿ ಎಂಬವನು ಬಂದು ತನ್ನ ಹೃದಯಸ್ಪರ್ಶಿಯೂ, ಔಪರೋಧಕವೂ ಮತ್ತು ಸೀಝರನ ದೇಶಪ್ರೀತಿಯ ನಿದರ್ಶಕವೂ ಆದ ತನ್ನ ಭಾಷಣದಿಂದ ಜನರ ಮನಸ್ಸು ತಿರುಗಿಸಿದನು. ಸ್ವಲ್ಪ ಸಮಯದ ಮೊದಲು ಯಾವ ಜನರು ಬ್ರೂಟಸನ ಭಾಷಣವನ್ನು ಕೇಳಿ, ಬ್ರೂಟಸನು ಮಾನ್ಯ ಗೃಹಸ್ಥನೆಂದು ಅವನ ಪುತ್ಥಳಿಯನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಲು ಸಿದ್ಧರಾಗಿದ್ದರೋ ಆ ಜನರೆ ಈಗ ಎಂಟೊನಿಯ ವಕ್ತೃತ್ವದಿಂದ ಸೀಝರನ ಕೊಲೆಯ ಸೇಡು ತೀರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ದಂಗೆ ಮಾಡಲು ಕೂಡ ಉದ್ಯುಕ್ತರಾದರು. ಇದು ವಕ್ತೃತ್ವದ ಪ್ರಭಾವವು!

ಒಬ್ಬನ ಸ್ವಭಾವವು ಸರಿಯಾಗಿ ಗೊತ್ತಾಗಬೇಕಾದರೆ, ಅವನು ಆತ್ಮಗತವಾಗಿ ಹೇಗೆ ನುಡಿದುಕೊಂಡಿರುವನು, ಅವನ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅನ್ಯರು ನಿರ್ವಿಕಾರ ಬುದ್ಧಿಯಿಂದ ಯಾವ ಯಾವ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಪಡುವರು, ಮತ್ತು ಅವನು ಯಾವಯಾವ ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಹೇಗೆ ಸಾಧಿಸುವನು ಈ ಮೂರು ಸಂಗತಿಗಳು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿವೆ ಎಂದು ಆಧುನಿಕ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯಟೀಕಾರರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುವರು. ನಾಟಕಗಳು ಸಂಸಾರದೊಳಗಿನ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಪ್ರಸಂಗದ ಚಿತ್ರವಾಗಿದೆಯಾದರೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ ಮೇರೆಗೆ ರಾಜಕಾರಣದೊಳಗಿನ ಕ್ರಾಂತಿಯಂಥ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಕವಿಗಳಿಗೆ ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಭಾಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಬೇಕಷ್ಟು ಉಪಯೋಗಿಸಿ ವಾಚಕರ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಸ್ವಾಧೀನಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸುಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು. ಅಲ್ಲದೆ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ, ಆಚಾರವಿಚಾರ ಇವು ಇಲ್ಲಿಯವುಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿಯವರ ಅಭಿರುಚಿಗೂ, ಇಲ್ಲಿಯವರ ಅಭಿರುಚಿಗೂ ತಾರತಮ್ಯ ಉಂಟು. ಈಗ ಆಧುನಿಕರಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯಶಿಕ್ಷಣದ ಪರಿಣಾಮವುಂಟಾದುದ

ರಿಂದ ಈಗಿನವರ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಸಹ ಕೆಲವಂಶದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿವೆ! ಮೊದಲಿನವರಿಗೆ ಏಹಿತವಾಗಿ ತೋರಿದುದನ್ನು ಅವರು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿ ತೋರಿಸಲು ಹಿಂಜರಿಯ ಲಿಲ್ಲ. ಇರಲಿ, ಈ ಮೀಮಾಂಸೆಯು ಹೇಗೂ ಇದ್ದರೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯದೇಶದ ನಾಟಕ ಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಭಾವಪರಿಪೋಷವು ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆಂಬುದು ಸುಳ್ಳಲ್ಲ.

ಕರ್ನಾಟಕದೊಳಗಿನ ಆಧುನಿಕನಾಟಕಗಳು ಸ್ವಭಾವಪರಿಪೋಷವೆಂದರೇ ನೆಂಬುದನ್ನೆ ಅರಿಯವು. ಸ್ವಭಾವಪರಿಪೋಷವು ಅವುಗಳಿಗೆ ಅಪರಿಚಿತವಾಗಿರುವುದು. ಪ್ರಭಾಮಣಿವಿಜಯವೆಂಬ ಈಗಿನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದೆರಡು ಭೂಮಿಕೆಗಳು; ಉದಾಹರಣಾರ್ಥವಾಗಿ ಶಾಂತಮಾಧವ, ದುರ್ಜಯ ಇತ್ಯಾದಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಸ್ವಭಾವ ಪರಿಪೋಷವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತವೆಂದು ತಿಳಿದರೆ ಅದು ವ್ಯರ್ಥವೆ ಸರಿ. ಈ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯನಾಟಕಗಳ ಮಾದರಿಯಿಂದ ಸ್ವಭಾವಪರಿಪೋಷವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಲು ಅವಕಾಶವು ಸಂವಿಧಾನಕದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟಿದೆ. ಆದರೂ ಆ ಪ್ರಭಾಮಣಿವಿಜಯ ದಲ್ಲಿ ಹೃದಯಸ್ಪರ್ಶಿಯಾದ ಒಂದೇಯೊಂದು ಸ್ವಭಾವವು ವರ್ಣಿತವಾಗಿಲ್ಲ. ಕೃಷ್ಣಲೀಲೆ ಮತ್ತು ಕಂಸವಧೆ ಮುಂತಾದ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಈಗಿನವರು ರಚಿಸಿರುವರು. ಇವುಗಳಲ್ಲಂತೂ ಸ್ವಭಾವಪರಿಪೋಷವು ಆಕಾಶ ಪುಷ್ಪವಾಗಿದೆ. ಧ್ರುವಚರಿತ್ರವೆಂಬ ನಾಟಕವು ಮೈಸೂರು ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮನ ತಾಯಿ—ಸುರುಚಿಯ ಪಾತ್ರವು ವಿಶೇಷ ಮಹತ್ವದ್ದು. ಸವತಿಯ ಮಗನ ವಿಷಯವಾಗಿ ಅವಳಲ್ಲಿ ತುಂಬಾ ದ್ವೇಷವಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲ ನಡೆನುಡಿಗಳಿಂದ ಬಹು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗ ಬೇಕಾದುದು. ತಥಾಪಿ, ಸುರುಚಿಯು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿಯೆ ರೂಪಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವಳು. ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನ ಕಥೆಯು ನಿಜವಾಗಿ ಹೃದಯದ್ರಾವಕವು ಇದರಲ್ಲಿ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನು ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಸತ್ಯಪ್ರಿಯನೊ, ಅಷ್ಟೆ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನು ನಿರ್ದಯ ಸ್ವಭಾವಿಯು, ಸಹಾನುಭೂತಿ ಶೂನ್ಯನು. ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನು ತನ್ನ ಸತ್ಯವಚನವನ್ನು ಕಾಪಾಡಲು ಧನ, ದೌಲತ್ತು, ರಾಜ್ಯ, ದೇಶ ಇವುಗಳನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿದನು. ಹೆಂಡತಿ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಮಾರಿದನು. ತಾನು ಸ್ಮಶಾನದಲ್ಲಿ ಹೊಲೆಯನ ಆಳಾದನು. ಹೆಂಡತಿಯ ಶಿರಚ್ಛೇದವನ್ನು ಮಾಡಲುದ್ಯುಕ್ತನಾದನು. ಮಗನಂತೂ ಮೊದಲೆ ಮಡಿದಿದ್ದನು. ಈ ಮೇರೆಗೆ ಸಾರ್ವಭೌಮ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನೆಲ್ಲಿ? ಮತ್ತು ಸ್ಮಶಾನದಲ್ಲಿ ಹೊಲೆಯನ ಆಳಾದ ಕಟುಕ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನೆಲ್ಲಿ? ಈ ಭೂಮಿಕೆಯು ಇಷ್ಟು ಹೃದಯಭೇದಕ ವಾಗುವಾಗಲೆ, ತಪಸ್ವಿ ಎಂಬ ದೊಡ್ಡ ಪದವಿಯನ್ನು ವಹಿಸಿದ ಮತ್ತು ಇಡೀ ವಿಶ್ವದ ಮಿತ್ರನೆಂದೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಋಷಿಯು ಮತ್ಸರ, ದುಷ್ಟತ್ವ, ಕಪಟ ಇಂಥ ಗುಣಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿ ಲೋಕದೊಳಗಿನ ಅತಿ ನೀಚನ ಕೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಮಾಡುವುದರಲ್ಲಿ

ಉದ್ಯುಕ್ತನಾಗುವುದರಿಂದ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರಾಖ್ಯಾನವು ಅಥದಿಂದ ಇತಿ ವರೆಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕರ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಕಳವಳವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವುದು. ಈ ಆಖ್ಯಾನವನ್ನು ನಾಟಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ರಚಿಸುವವನಿಗೆ ತನ್ನ ಪ್ರತಿಭಾಕೌಶಲ್ಯವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ಅಥವಾ ಲೋಕದೊಳಗಿನ ಅತಿ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಮತ್ತು ಅತಿ ನಿಕೃಷ್ಟವಾದ ಈ ಎರಡು ಸ್ವಭಾವ ಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿ ತೋರಿಸಲು ಸಾಕಷ್ಟು ಅವಕಾಶವಿದೆ. ತಥಾಪಿ, ಕನ್ನಡಿಗರ ಮುಂದೆ ಬಂದಿರುವ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನಾಟಕವು ಬರೆ ಅಜ್ಜಿಕಥೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ಸ್ವಭಾವಪರಿಪೋಷದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದು ಕೇವಲ ಬಾಲಿಶ ವಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳೇ ಕಡಿಮೆ; ಅಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪವಾಗಿರುವ ನಾಟಕಗಳೂ ಕೂಡ ಒಂದನೆಯದಲ್ಲ, ಎರಡನೆಯದಲ್ಲ, ಬರೆ ಮೂರನೆಯ ತರಗತಿಯವುಗಳಾಗಿವೆ. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ವಾಙ್ಮಯವು ಅದರ ಅನೇಕ ಶಾಖೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಡವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ನಾಟಕಗಳ ಸಮೃದ್ಧಿ ಇಲ್ಲದಿರುವುದು ಆಶ್ಚರ್ಯವಲ್ಲ. ನಾಟಕಗಳು ಸಂಖ್ಯೆಯಿಂದ ವಿಪುಲವಿರುವುದು ವಾಙ್ಮಯದ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೆ ಕಾರಣವೆಂದು ನಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಲ್ಲ. ಪುಸ್ತಕಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯು ವಾಙ್ಮಯದ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗದು. ಹೀಗೆಂದರೂ ಪುಸ್ತಕಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯೂ ಬೇಕು. ಆದರೆ ನಿಸ್ಸಾರವಾದ ಗ್ರಂಥಗಳು ಎಷ್ಟೆ ಇದ್ದರೂ ಬರೆ ಅವುಗಳಿಂದ ಗ್ರಂಥಭಂಡಾರವೆಂಬ ಹೆಸರು ಬಾರದು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿಚಾರಮಾಡಿದುದಲ್ಲಿ ನೀರಸವಾದ ನೂರು ನಾಟಕ ಗಳಿಗಿಂತ ಉತ್ಕೃಷ್ಟವಾದ ನಾಲ್ಕೆಂಟು ನಾಟಕಗಳಿದ್ದರೂ ಸಾಕೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ ದುರ್ದೈವದ ಮಾತೇನೆಂದರೆ, ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯೂ ಹೆಚ್ಚಿಗಿಲ್ಲ, ಇದ್ದ ನಾಟಕಗಳೂ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದುದಂತೆ ಉತ್ತಮತರಗತಿಯವಲ್ಲ. ಸಾರಾಂಶ, ಕನ್ನಡ ವಾಙ್ಮಯವು ನಾಟಕಗಳ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಬಡವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ, ಯಾರಿಗೂ ಅದರಿಂದ ಸಿಟ್ಟು ಬರುವುದಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ.

ಇರಲಿ, ನಾಟಕಗಳ ವೈಪುಲ್ಯಾವೈಪುಲ್ಯದ ಮತ್ತು ಉತ್ತಮತ್ವಾನುತ್ತಮತ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ನಮಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಕೃತವಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಭಾವ ಪರಿಪೋಷವು ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಇದೆ ಎಂಬುದೆ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿದೆ. ಮತ್ತು ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ನಾವು ಮೇಲೆ ಉತ್ತರಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಕನ್ನಡ ವಾಙ್ಮಯದಲ್ಲಿ ಸ್ವಭಾವ ಪರಿಪೋಷಾತ್ಮಕ ನಾಟಕಗಳಿಲ್ಲದ ಬಗ್ಗೆ ಹಲವರು ನಮ್ಮನ್ನು ಮುಂದಿನಂತೆ ಆಕ್ಷೇಪಿಸಬಹುದು. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ ಕವಿಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಕೃತಿಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವಾಗ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸ್ವಭಾವಪರಿಪೋಷಕ ನಾಟಕಗಳ ಅಭಾವವಿದೆ ಎಂದು ಹೇಗೆ ಹೇಳಬಹುದು? ಈ ಆಕ್ಷೇಪವು ಅಷ್ಟೊಂದು ಅಸಮಾ ಧೇಯವಲ್ಲ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇತ್ತಲಾಗೆ ಶೆಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಕೃತಿಗಳು ಭಾಷಾಂತರಿತವಾಗಿವೆ. ಮತ್ತು ಶಾಕುಂತಲ, ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ, ವೇಣೀಬಂಧ ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳು

ಮೊದಲು ಪರಿವರ್ತಿಸಲ್ಪಟ್ಟವುಗಳಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಬರವಣಿಗೆಯ ಕಟಾಕ್ಷವು ಭಾಷಾಂತರಿತ ನಾಟಕಗಳ ಮೇಲೆ ಇಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿಯ ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಸ್ವಂತ ಪ್ರತಿಭಾಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ರಚಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡು ಅವುಗಳ ಪರೀಕ್ಷಣವನ್ನು ಮಾಡಿ 'ಅತ್ಯುತ್ಕೃಷ್ಟವಾದ ನಾಟಕಗಳು--ಸ್ವಭಾವಪರಿಪೋಷಕವಾದ ನಾಟಕಗಳು—ಸಹೃದಯರ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲೋಲಕಲ್ಲೋಲವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವ ನಾಟಕಗಳು—ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಅವತರಿಸಲಿಲ್ಲವೆಂದು ನಾವು ಮೇಲೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿರುವೆವು. ಯಾವ ಭಾಷೆಯಲ್ಲೇ ಆಗಲಿ, ಭಾಷಾಂತರ ಗ್ರಂಥಗಳಿಗೆ ಆ ವಾಙ್ಮಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕೊಡುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಒಂದು ವೇಳೆ ಇತರ ಭಾಷೆಗಳಿಂದ ಕನ್ನಡಿಸಿದ ಹಲಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳು ಇರುವವಾದರೂ ಅವು ಕರ್ನಾಟಕ ವಾಙ್ಮಯ ಮಂಟಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮಸ್ಥಾನವನ್ನು ಹೊಂದುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಖಂಡಿತವು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿಚಾರಮಾಡುವಾಗ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸ್ವಭಾವ ಪರಿಪೋಷವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವ ಉತ್ತಮತರಗತಿಯ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಯು ಎಷ್ಟು ಅವಶ್ಯಕನೆಂಬುದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಹಿಂದೆ ಒಂದು ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ ಮೇರೆಗೆ ರಚನಾಚಾತುರ್ಯ, ಭಾಷಾಸೌಂದರ್ಯ, ಕವಿತಾಮಾಧುರ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿ ಇತರ ಗುಣಸಂಪತ್ತು ಬೇಕಷ್ಟು ಇದ್ದರೂ, ರಸಪರಿಪೋಷವೆಂದರೆ ಸ್ವಭಾವ ಪರಿಪೋಷವೊಂದು ಇಲ್ಲದೆ ಹೋದರೆ ಆ ನಾಟಕವು ಸಹೃದಯರ ಅಭಿರುಚಿಗೆ ಪಾತ್ರವಾಗಲಾರದು. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳು ನಾಟಕಾರಂಭದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ದೋಷವುಳ್ಳವುಗಳಾಗಿದ್ದುವೊ, ಆಕರ್ಷಕತೆಯನ್ನು ಕಳಕೊಂಡಿದ್ದುವೊ ಹಾಗೆಯೆ ರಸಾವಿರ್ಭಾವ ಮತ್ತು ಸ್ವಭಾವಪರಿಪೋಷ ಈ ಮುಖ್ಯ ಗುಣಸಂಪಾದನದಲ್ಲಿ— ಈ ಪ್ರಧಾನಗುಣಗ್ರಹಣದಲ್ಲಿ ತುಂಬಾ ಯತ್ನಶೂನ್ಯವಾಗಿವೆಂದು ಮುಖ್ಯ ತಾತ್ಪರ್ಯವು. ಸ್ವಭಾವಪರಿಪೋಷದ ವಿಷಯವಾಗಿ ಇಷ್ಟು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿ ಇನ್ನು ಬೇರೆ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಯಥಾಕ್ರಮ ವಿಮರ್ಶಿಸೋಣ.

ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ಮುಖ್ಯ ವ್ಯಂಗಗಳನ್ನು ಇದುವರೆಗೆ ತೋರಿಸಿದುದಾಯಿತು. ಈಗ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಆಡಲ್ಪಡುವ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಟೀಕಾತ್ಮಕವಾದ ನಾಲ್ಕು ಮಾತುಗಳನ್ನೂ, ವಿಧಾಯಕವಾದ ಎರಡು ಸೂಚನೆಗಳನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಲಿದ್ದೇವೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಬರತಕ್ಕ ನಟರಲ್ಲಿ ವೇಷ ಅಲಂಕಾರಾದಿಗಳಿಗಿಂತ ಅಭಿನಯವು ಉತ್ತಮವಾಗಿರಬೇಕು. ನಾಟಕವು ಅಭಿನಯಪ್ರಧಾನವಾದುದೆಂದು ನಾಟಕಸ್ವರೂಪದ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿಸಿದುದನ್ನು ವಾಚಕರು ಮರೆತಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ರಸ, ಭಾವ, ಪ್ರಸಂಗ ಇವುಗಳಿಗೆ ಅನುರೂಪವಾದ ಅಭಿನಯಗಳನ್ನು ನಟನು ಮಾಡಿದುದಲ್ಲಿ

ಆ ನಾಟಕವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಉತ್ಕೃಷ್ಟವಾದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವುದು. ಮುಖಕ್ಕೆ ಬಂದಿಷ್ಟು ಬಣ್ಣವನ್ನು ಒಡಕೊಂಡು, ವಸ್ತ್ರಾಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಬಂದು ಗಿಣಿಪಾಠವನ್ನು ಹೇಳಿ ತೋರಿಸಿದರೆ ನಟನ ಕರ್ತವ್ಯವಾಯಿತೆಂದು ತಿಳಕೊಳ್ಳುವ ವಾಡಿಕೆಯು ಬಿದ್ದಿದೆ. ಈಗಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇದೇ ಕ್ರಮವು ನಟರ ಕರ್ತವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಪರದೆಯ ಹಿಂದೆ ಕಲಿತ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಪರದೆಯ ಮುಂದೆ ಒಂದು ಬಾಯಿಪಾಠ ಹೇಳಿದರೆ ಅಥವಾ ನಾಲ್ಕು ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಉದ್ದವಾಗಿ ಎಳೆದು ಹೇಳಿದರೆ ತಾನು ಉತ್ತಮ ನಟನೆಂದು ತಿಳಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯು ಬಿದ್ದಿದೆ. ಆದರೆ ನಟನ ವಿಷಯವಾಗಿ ಈ ತರದ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಕೇವಲ ವಿಪರ್ಯಸ್ತವಾದವುಗಳೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕು. ಮುಖಕ್ಕೆ ಬಣ್ಣ, ವಸ್ತ್ರಾಲಂಕಾರ, ರಾಗ ಇತ್ಯಾದಿ ಬಾಹ್ಯ ಸಾಧನಗಳು ಒಂದು ವೇಳೆ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಆಗಬಹುದು; ಅಭಿನಯವು ಇಲ್ಲದೆ ಹೋದರೆ ಅವನು ಸರ್ವಥಾ ನಟನಾಗಲಾರನು. ಮುಖಭಾವ, ದೃಷ್ಟಿಕ್ಷೇಪ, ಅಂಗಚೇಷ್ಟೆ, ಸ್ವರವಿಕಾರ ಇವೆಲ್ಲ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಸೇರುವವು. ನಟನು ಯಾವ ವಿಷಯವನ್ನು ನಟಿಸುವನೊ ಅದಕ್ಕೆ ಅನುರೂಪವಾದ ಮುಖಚರ್ಯೆ, ದೃಷ್ಟಿಗಳ ಸಂಕೋಚ ವಿಕಾಸ, ಅಂಗಗಳ ವ್ಯಾಪಾರ, ಸ್ವರದ ಉಚ್ಚಾವಚತ್ವ ಇವು ಆ ನಟನಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕು. ಶೋಕಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರಿಸುವುದಾದರೂ ಎಲ್ಲರೂ ಒಂದೇ ರೀತಿಯಿಂದ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಶೋಕವು ಬಂದಾಗ ಪುರುಷರು ಒಂದು ವಿಧದಿಂದ ಅದನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವರು; ಸ್ತ್ರೀಯರು ಇನ್ನೊಂದು ವಿಧದಿಂದ. ಪುನಃ ರಾಜರ ಶೋಕಕ್ಕೂ ಇತರರ ಶೋಕಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಕುಲೀನರ ಮನೋವಿಕಾರಗಳು ಹಾಗು ಇತರರ ಮನೋವಿಕಾರಗಳು ಒಂದೇ ರೀತಿಯಿಂದ ಎಂದರೆ ಒಂದೇ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಎಂದೂ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ದಾಸ, ದಾಸಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಕೆಳತರಗತಿಯವರ ಮನೋವಿಕಾರಗಳು ಮತ್ತು ಬಾಹ್ಯವ್ಯಾಪಾರಗಳು ಇತರರಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಮೇರೆಗೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮಾವಲೋಕನದಿಂದ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಯಾವ ಅನುಭವವಿದೆಯೊ ಅದನ್ನು ನಟನು ಮೊದಲು ಸರಿಯಾಗಿ ತಿಳಕೊಳ್ಳಬೇಕು; ಮತ್ತು ಪ್ರಸಂಗ, ವ್ಯಕ್ತಿ ಇವುಗಳ ತಾರತಮ್ಯಾನುಸಾರವಾಗಿ ಅವನು ಅನುಕರಿಸಬೇಕು. ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನು ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಹೊರಡುವ ಪ್ರಸಂಗವು ಹೃದಯದ್ರಾವಕವಾದುದೆಂಬುದು ನಿಜ. ಇದೊಂದು ಕರುಣರಸದ ಪ್ರಸಂಗವು. ಈ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ, ತಾರಾಮತಿ, ರಾಜಪುತ್ರ, ಮಂತ್ರಿಮಂಡಲ, ನಗರವಾಸಿ ಜನಸಮುದಾಯ ಇತ್ಯಾದಿ ಎಲ್ಲರಿಗೆ ಶೋಕ ಉಂಟಾಗುವುದೆಂಬುದು ಸತ್ಯ. ತಥಾಪಿ, ಇದು ಶೋಕಪ್ರಸಂಗ, ಇದು ದುಃಖಸಂದರ್ಭವೆಂದು ಎಲ್ಲರೂ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಅಳಹತ್ತಿದರೆ, ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನ

ಕುತ್ತಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಕುತ್ತಿಗೆಯನ್ನು ಹಾಕಿ ಎಲ್ಲರೂ ಕೂಗಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರೆ, ಎಲ್ಲರೂ ಎದೆಬಡಕೊಳ್ಳಲುಪಕ್ರಮಿಸಿದರೆ, ಆದರಿಂದ—ಈ ಅತಿಶಯಿತ ಕೃತಿಯಿಂದ—ಸಾಮಾಜಿಕರಿಗೆ ಶೋಕವಾಗುವುದರ ಬದಲು ಈ ಅನಭಿಜ್ಞನಟರ ಬೇಸರವೆ ಒಂದು ಹೋದೀತು.

ಅಭಿನಯವು ವಸ್ತುತಃ ಪ್ರಸಂಗದ ಏಕತಾನತೆಯಿಂದ ಬರಬೇಕಾದುದು. ಇದನ್ನೆ ಇನ್ನೂ ಸುಲಭ ಭಾಷೆಯಿಂದ ಹೇಳೋಣ. ನಟನು ಯಾವ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರಿಸುವನೊ ಅವನು ಆ ಪ್ರಸಂಗದೊಡನೆ ಏಕರೂಪವಾಗಬೇಕು. ತಾನು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಒಂದು ಕುಣಿಯುವ ನಟನಲ್ಲ, ತಾನೆ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನು. ಅಥವಾ ತಾನೆ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನು, ಎಂದು ಅವನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿತವಾಗಬೇಕು. ಆ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಸ್ವತಃ ತಾನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತೇನೆ ಎಂದು ನಟನು ತಿಳಿದಿರಬೇಕು. ಈ ಮೇರೆಗೆ ನಟನು ಅನುಕರಣೀಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಡನೆ ಏಕರೂಪತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದರೆ—ನಿಜವಾದ ಏಕರೂಪತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದರೆ—ಅಭಿನಯಗಳನ್ನು ಆ ರೀತಿಯಿಂದ ಮಾಡಬೇಕು, ಈ ರೀತಿಯಿಂದ ಮಾಡಬೇಕು ಇತ್ಯಾದಿ ವಿಷಯವನ್ನು ಕಲಿಸಬೇಕಾದುದಿಲ್ಲ. ಏಕರೂಪತೆ ಹೊಂದಿದ ಅವನ ಭೂಮಿಕೆಯೆ ಅವನಿಂದ ಬೇಕುಬೇಕಾದ ಎಲ್ಲ ಅಭಿನಯಗಳನ್ನು ಯಥಾಸಾಂಗವಾಗಿ ಮಾಡಿಸುವುದು. ಆದುದರಿಂದ ನಟನು ತನ್ನ ವಿಷಯದೊಡನೆ ಏಕರೂಪತೆಯನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಹೊಂದಬೇಕು. ಈ ಏಕರೂಪತೆಯೆ ಅಭಿನಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಗುರೂಪದೇಶವು.

ಅಭಿನಯಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಟನು ಸದಭಿರುಚಿಯ ಮೇಲೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನಿಡಬೇಕು ಈ ಜವಾಬುದಾರಿಯು ನಟನಿಗಿಂತ ನಾಟಕರಚನಾಕರ್ತೃವಿನ ಮೇಲೆಯೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬರುವದೆಂದು ನಾವು ತಿಳಿಯುತ್ತೇವೆ. ಗ್ರಾಮ್ಯವೂ ಬೀಭತ್ಸವೂ, ಅಶ್ಲೀಲವೂ ಆದ ಭಾಷಣಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಎಂದೂ ತೋರಿಸಬಾರದು. ವಿದೂಷಕನ ಪಾತ್ರವು ಹಾಸ್ಯರಸವನ್ನು ಮತ್ತು ವಿನೋದವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಲು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿರುವುದಾದರೂ ಆ ಹಾಸ್ಯವಾಗಲಿ, ವಿನೋದವಾಗಲಿ ಅಸಭ್ಯಭಾಷಣದಿಂದ ಅಥವಾ ಅಶ್ಲೀಲಕೃತಿಯಿಂದ ಉಂಟಾಗುವಂತೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಯೋಜಿಸುವುದು, ಅಥವಾ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು ಅತ್ಯಂತ ನಿಂದ್ಯವಾಗಿದೆ. ವಿದೂಷಕನ ಹೆಸರಿನಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಬಂದು ನಿಂತು ಅನುಚ್ಚರಣೀಯವಾದ ಗ್ರಾಮ್ಯ ಮಾತುಗಳನ್ನೆತ್ತಿ ಥಿಯೇಟರಿನಲ್ಲಿ ನಗುವಿನ ದೊಡ್ಡ ತೆರೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಿದರೂ ಆ ವಿದೂಷಕನ ಪಾತ್ರವು ನಿಜವಾಗಿ ದೂಷ್ಯವೆಂದೆ ತಿಳಿಯಬೇಕು. ಇಂಥ ಭಾಷಣಗಳಿಂದ ಅಥವಾ ಚೇಷ್ಟೆಗಳಿಂದ ಗಹಗಹನೆ ನಗುವ ಜನರು ಯಾವಾಗಲೂ ದುರಭಿರುಚಿಯ ಜನರೆ ಇರುವರು. ಅವರು ಸಭ್ಯರಲ್ಲ. ಅಂಥವರ ನಗುವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವ ನಿಂದ್ಯ ಮೋಹವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಅಶ್ಲೀಲ

ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ನಡಿಸುವ ನಟನು, ಮರೆಮಾಜದೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಶಿಕ್ಷೆಗೆ ಪಾತ್ರನಿರುತ್ತಾನೆ. 'ಜನರಿಗೆ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ, ಆದುದರಿಂದ ಇಂಥ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನಾವು ತರುತ್ತೇವೆ. ಲೋಕಾಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಅನುವರ್ತಿಸಿ ನಾಲ್ಕು ದುಡ್ಡು ಸಂಪಾದಿಸುವುದು ನಮ್ಮ ಕರ್ತವ್ಯ' ಎಂದು ಕೆಲವು ನಟರು ವಾದಿಸುವರು. ಆದರೆ ಅವರ ಈ ಮತೋಪನ್ಯಾಸವು ತೀರಾ ಭ್ರಾಮಕವಾಗಿದೆ ಎಂದು ನಾವು ಹೇಳದೆ ಇರಲಾಗದು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅಭಿರುಚಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ನಟರು ವರ್ತಿಸುವುದು ಉಚಿತವಲ್ಲ. ಹಾಗು ಅಸಭ್ಯ ಲೋಕಾಭಿರುಚಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವುದು ಕವಿಗಳ ಕರ್ತವ್ಯವಲ್ಲ. ಜನರ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ತಿದ್ದಲು ನಾಟಕಗಳು ಅವತರಿಸಿವೆ. ನಮ್ಮ ಭಾರತೀಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ನೋಡಿದರೂ ಇಲ್ಲವೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯಟೀಕಾಕಾರರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಆಲೋಚಿಸಿದರೂ ಲೋಕ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಉತ್ತಮವಾದ ನೀತಿಪಾಠವನ್ನು ಕಲಿಸಲು ನಾಟಕಗಳು ಜನ್ಮವೆತ್ತಿವೆ ಇದು ನಾಟಕೋತ್ಪತ್ತಿಯ ನಿಜವಾದ ಮೀಮಾಂಸೆಯು. ಈಗಿನ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯು ಮಾತ್ರ ಕೇವಲ ವಿಪರ್ಯಸ್ತವಾಗಿದೆ. ಜನಗಳಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಸಮೂನೆಯ ಪದಾರ್ಥಗಳನ್ನೆ ತಾನು ಒದಗಿಸುವೆನೆಂದು ಹೇಳುವ ಅಂಗಡಿಗಾರನಂತೆ ನಾಟ್ಯಕ ಕರ್ತನು ಅಥವಾ ನಟನು ಲೋಕಾಭಿರುಚಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ತಾನು ವರ್ತಿಸುವೆನೆಂದು ಹೇಳಹೋದರೆ, ಅವನು ತನ್ನ ಪವಿತ್ರ ಜವಾಬದಾರಿಯನ್ನು ಕಲಂಕಿಸಿದಂತಾಗುವುದು. ವಸ್ತುತಃ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಜನರ ಅಭಿರುಚಿಯಂತೆ ನಟರು ವರ್ತಿಸುವರೆಂಬ ವಿಧಾನವೆ ಭ್ರಾಮಕವಾದುದು ಸರಕುಗಳಿದ್ದುದಂತೆ ಬಟವಡೆಯಾಗುತ್ತದಲ್ಲದೆ, ಬಟವಡೆಗನುಸಾರವಾದ ಸರಕುಗಳು ಇಲ್ಲವೆಂಬುದೆ ನಿಜವು. ರಾಷ್ಟ್ರಾಭ್ಯು ದಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕರ ಉತ್ಕರ್ಷದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯು ಬಹು ಘಾತಕವೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕು ನಾಟಕಕಾರರು ಅಥವಾ ನಟರು ಅಶ್ಲೀಲ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಮುಂದೆ ತಂದು ನಿಲ್ಲಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಲೋಕಾಭಿ ರುಚಿಯು ನೆವವನ್ನು ಮುಂದೆ ಮಾಡುತ್ತಾರಲ್ಲವೆ? ಪರಂತು, ಈ ಮಾತು ಟೊಳ್ಳಾಗಿದೆ. ೨೫—೩೦ ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಲೋಕಾಭಿರುಚಿಯು ಇತರ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಈಗ ಇರುವುದೆ? ವಿಲಾಯತಿಯ ಒಡವೆಗಳನ್ನು ಪೂರಯಿಸುವವರೆ ಜನರ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿರುವರಲ್ಲದೆ, ಜನರ ಅಭಿರುಚಿಯು ಮೇಲಿಂದ ಹಿಂದೂ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ವಿಲಾಯತಿಯ ಒಡವೆಗಳು ಬರಲು ಪ್ರಾರಂಭವಾದವುಗಳಲ್ಲ. ಇದೊಂದೆ ದೃಷ್ಟಾಂತವು ಸಾಕಾಗಿದೆ. ಸಾರಾಂಶ, ಅಶ್ಲೀಲ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಜನರು ಒಂದು ವೇಳೆ ಮೆಚ್ಚುತ್ತಾರೆಂದು ಗ್ರಹಿಸಿದರೂ ಅವರ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸುವುದು ನಾಟಕಕಾರರ ಮತ್ತು ನಟರ ಕೈಯಲ್ಲಿದೆ. ನಾಟಕದ ರಚನೆಯು ಅಥವಾ ಪ್ರಯೋಗವು ಸರ್ವಜನರಿಗೋಸ್ಕರವಿರುವುದರಿಂದ ಅಸಭ್ಯ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಸರ್ವಥಾ

ವರ್ಜಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ನಾಟಕಪ್ರಯೋಗದ ವಿಷಯದಲ್ಲಂತೂ ಈ ಜವಾಬದಾರಿಯು ಅತ್ಯಧಿಕವಾಗಿರುವುದು. ಇದರ ಕಾರಣವಾದರೂ ಸ್ಪಷ್ಟವೆ ಇದೆ. 'ನಾಟ್ಯಂ ಭಿನ್ನರುಚೇರ್ಜನಸ್ಯ ಬಹುಧಾಪ್ಯೇಕಂ ಸಮಾರಾಧನಮ್' ಎಂದು ಕಾಲಿದಾಸನ ಮಾತನ್ನು ಹಿಂದೊಮ್ಮೆ ತೋರಿಸಿದುದಂತೆ ಎಲ್ಲ ತರದ ಅಭಿರುಚಿಯ ಸ್ತ್ರೀಪುರುಷರು, ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು, ವಿದ್ವಾಂಸರು, ಕುಲೀನರು, ಮರ್ಯಾದಾಶೀಲರು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾರಾದಕಾರಣ ನಟನು ಗ್ರಾಮ್ಯಮಾತುಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಅಸಭ್ಯ ನಟನೆಗಳನ್ನು ಎಂದೂ ಪ್ರಯೋಗಿಸಕೂಡದು. ನಾಟಕಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲ ವಿದೂಷಕನು ಮತ್ತು ಇತರ ನಟರು ವರ್ಜಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಯು ಇದೇ ಸರಿ.

ನಾಟಕವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವಾಗ ಇನ್ನೂ ಎಷ್ಟೋ ದೋಷಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಹಾವಭಾವಗಳನ್ನು ಅತಿಶಯವಾಗಿ ತೋರಿಸುವುದು ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ದೋಷವಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲಿಯ ಪ್ರಸಂಗದೊಡನೆ ಏಕತಾನತೆಯನ್ನು ಹೊಂದದೆ 'ಗುಡು ಗುಡಿ ಒಂದೆಡೆ, ಪೇದ್ರು ಇನ್ನೊಂದು ಎಡೆ' ಎಂಬಂತೆ ಅಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು ಅಥವಾ ಮಾತಾಡುವ ಬಾದು ಕಂಬದಂತೆ ಅಭಿನಯಶೂನ್ಯತೆಯಿಂದ ನಿಂತುಕೊಳ್ಳುವುದು ಹೇಗೆ ಒಂದು ದೋಷವೋ ಹಾಗೆಯೆ ಆಯಾ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಮೀರಿ ಅತ್ಯಭಿನಯವನ್ನು ಮಾಡುವುದೂ ಒಂದು ದೋಷವಾಗಿದೆ. ವಿಶೇಷವಾದ ಮುಖವಿಕಾರ, ಕಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಆಗಾಗ್ಗೆ ಪಟಪಟನೆ ಬಡೆಯುವುದು, ಆಗಾಗ್ಗೆ ಹುಬ್ಬುಗಳನ್ನು ಹಾರಿಸುತ್ತಲಿ ಇರುವುದು, ಆಲಿಂಗನಾದಿ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಆವರ್ತಿಸುತ್ತಲೆ ಇರುವುದು, ಇವೆಲ್ಲ ಸದಭಿರುಚಿಗೆ ಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತವೆ. ಅಭಿನಯಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಬಾರದೆಂದು ನಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಲ್ಲ. ಅಭಿನಯಗಳು ಅವಶ್ಯವಿರಬೇಕು. ಅಭಿನಯಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದೇ ನಟನ ಕರ್ತವ್ಯವು. ಅಭಿನಯಗಳಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅದು ನಾಟಕವೆಂದೆನಿಸಲ್ಪಡದು. ಹಿಂದೆ ತೋರಿಸಿದ ನಾಟಕಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಈ ಅಭಿನಯದ ವಿಷಯವನ್ನು ನಾವು ಸಾಕಷ್ಟು ವಿವರಿಸಿದೆವು. ಇಲ್ಲಿ ಪುನರುಕ್ತಿಯು ಅವಶ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅಭಿನಯಗಳ ಅವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಯಾರ ವಾದವೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವು ಪ್ರಸಂಗ, ಪಾತ್ರ, ಸದಭಿರುಚಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಅತಿಕ್ರಮಿಸಿ ಇರಬಾರದು, ಇಷ್ಟೆ ನಮ್ಮ ತಾತ್ಪರ್ಯವಾಗಿದೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾತನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದು ಅಪರಿಹಾರ್ಯವಾಗಿದೆ. ನಟರ ವಯಸ್ಸು, ಸ್ವರೂಪ, ಕಂಠ ಶಕ್ತಿ ಇವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ ಅವುಗಳಿಗೆ ಅನುರೂಪವಾದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೆ ಅವರವರಿಗೆ ಕೊಡಬೇಕು. ಈ ಪರೀಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ವಯಸ್ಸು, ಸ್ವರೂಪ ಇತ್ಯಾದಿ ಈಗ ಹೇಳಿದ ಸಂಗತಿಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬರುತ್ತವಾದರೂ ನಟನ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಿಸುವುದು ಯೋಜಕನ ಕರ್ತವ್ಯವಾಗಿದೆ. ಯಾವ ಸ್ವಭಾವವು ನಟನ ಅಭಿರುಚಿಗೆ ಒಗ್ಗುವುದೋ ಅದನ್ನೆ ಅವನಿಗೆ ಕೊಡಬೇಕು; ಇಲ್ಲವಾದರೆ

ಅವನ ನಟನೆಯು ಅಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ಅವನ ಅಭಿನಯದಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮೇಲೆ ಸತ್ಪರಿಣಾಮವುಂಟಾಗಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ; ಅದಲ್ಲದೆ ಅದೊಂದು ಕೊರತೆಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುವುದು. ಆದುದರಿಂದ ಆನುರೂಪ್ಯವು ಅಗತ್ಯವಾದುದು. ಈ ಆನುರೂಪ್ಯವು ಮತ್ತು ತಾರತಮ್ಯದೃಷ್ಟಿಯು ಇನ್ನೊಂದು ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಅವಲಂಬಿಸುವುದು ಯುಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ವೃದ್ಧನಾಗಿರುವವನಿಗೆ ಸ್ತ್ರೀ ಅಥವಾ ರಾಜಕುಮಾರನ ಭೂಮಿಕೆಯನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಅನುಚಿತವಾಗಿದೆ. ಪಠಾಣ ಅಥವಾ ದೊಡ್ಡ ಸಿಪಾಯಿಯ ವೇಷವನ್ನು ಒಬ್ಬ ಚಿಕ್ಕ ಹುಡುಗನಿಗೆ ಕೊಡುವುದು ಅನನುರೂಪವಾಗಿದೆ. ಉದ್ದವಾದ ಗಡ್ಡದಿಂದ ಅವನ ವೇಷವು ತಯಾರಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದಾದರೂ "ಮಿಯಾಸೂಠಭರ, ದಾಢಿಹಾತಭರ" ಎಂದರೆ 'ಸಾಹೇಬನು ಮುಷ್ಟಿ ಉದ್ದ, ಅವನ ಗಡ್ಡವು ಮೊಳವುದ್ದ' ಎಂಬ ಅರ್ಥದ ಗಾದೆಯು ಹೇಳಿದುದಂತೆ ಅಂಥಾ ಪಠಾಣನ ವೇಷವೆ ರಸಭಾಸವಾದೀತು. ಇಂಥ ದೋಷಗಳನ್ನು ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ದೂರೀಕರಿಸಬೇಕು. ಆಧುನಿಕ ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ಪರಿ'ಗಳ ನಾಟ್ಯವನ್ನು ತರುವ ವಾಡಿಕೆಯು ಬಿದ್ದಿದೆ. ಈ ನಾಟ್ಯವು ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ, ಪ್ರಹ್ಲಾದಚರಿತ್ರೆ, ಕೃಷ್ಣಜನ್ಮ, ಸದಾರಮೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವುದು. ರಾಜರ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ, ಬಾದಶಹರ ದರಬಾರಿನಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟ್ಯವು ಬರುವಂತೆ ರುಕ್ಮಿಣಿಯ ಅಂತಃಪುರದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಈ ನಾಟ್ಯದಿಂದ ದೂಳುಹಾರುವುದು. ಇಂದ ಮೇಲೆ ಪರಿಗಳ ಅಥವಾ ನರ್ತಕಿಯರ ನಾಟ್ಯವಿಲ್ಲದೆ ನಾಟಕವಿರಕೂಡದು ಎಂದು ಇದರ ಅರ್ಥವು. ಈ ರೀತಿಯಿಂದ ಪರಿಗಳ ಪರಿಪರಿಯ ನಾಟ್ಯದಿಂದ ನೇತ್ರಾನಂದವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಭಕ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಸಿ ಬಳಿಕ ಇಂದ್ರಲೋಕದ ಅಥವಾ ವೈಕುಂಠದ ದರ್ಶನವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ನಾಟಕಮಂಡಲಿಯು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಐಹಿಕ ಮತ್ತು ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕ ಸುಖವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಡುವುದು! ಅಥವಾ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಧದಿಂದಲೂ ಇದರ ರಹಸ್ಯವನ್ನು ಹೇಳಬಹುದು. ನರ್ತಕಿಯರ ನಾಟ್ಯದಿಂದ ವಿಷಯಮೂಢನಾದ ಮನಸ್ಸನ್ನು ವೈಕುಂಠದರ್ಶನದಿಂದ ಭಕ್ತಿಪ್ರವಣವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವುದರಿಂದ ನಾಟಕಮಂಡಲಿಗಳು ನಾಟಕದ ಸಾಧನದಿಂದಲೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಇಹಪರಾರ್ಥವನ್ನು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸಿಕೊಡುತ್ತವೆಂದು ಹೇಳಲು ಅಡ್ಡಿ ಇಲ್ಲ! ಅಂತು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪುರಾಣಕಥೆ, ಭಕ್ತಿಮಹಿಮೆ, ರಾಜರ ದರಬಾರು, ವಿದೂಷಕನ ಹಾಸ್ಯ, ಸೂಳೆಯರ ನರ್ತನ ಮತ್ತು ವೈಕುಂಠದ ದರ್ಶನ ಇವೆಲ್ಲ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಸೇರಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಆದರಾತಿಥ್ಯವನ್ನು ಮಾಡುವುದರಲ್ಲೇ ನಾಟಕಗಳ ಇತಿಕರ್ತವ್ಯತೆಯು ಮುಗಿಯಿತೆಂದು ತಿಳಕೊಳ್ಳುವ ವಾಡಿಕೆಯು ಬಿದ್ದಿದೆ. ಇದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೂ ನಾಟಕಗಳ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೂ ಪ್ರತಿಕೂಲವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಬಿಡುವುದು ಕರ್ತವ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲೂ ಅವುಗಳ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲೂ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ದೋಷಗಳಿರಬಹುದು. ಮತ್ತು ಅವು ಹಾಗೆ ಇವೆ ಎನ್ನೋಣ. ಆದರೆ ಅವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಒಂದೇ ಮಾತಿನಿಂದ ಮಾರ್ಮಿಕ ಲೇಖಕರನ್ನೂ, ರಸಿಕ ನಟರನ್ನೂ ಎಚ್ಚರಿಸಬಹುದು. ಒಂದು ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಎರಡು ತುದಿಗಳಿರುವವು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ತುದಿಯನ್ನಾಶ್ರಯಿಸಿದರೆ ಅದರಿಂದ ಆ ವಿಷಯದ ಯಥಾರ್ಥಜ್ಞಾನವುಂಟಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆ ತುದಿಗೂ, ಈ ತುದಿಗೂ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಒಯ್ಯದೆ ಅದನ್ನು ಮಧ್ಯಬಿಂದುವಿನಲ್ಲಿಟ್ಟು ಸಭ್ಯರೀತಿ, ಸದಭಿರುಚಿ, ಮನೋರಂಜನ ಈ ಮೂರು ಸಂಗತಿಗಳಿಗೆ ತೊಡಕುಂಟಾಗದಂತೆ ಕವಿಗಳು ಮತ್ತು ನಟರು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಕರ್ತವ್ಯಗಳನ್ನು ಮಾಡತೊಡಗಿದರೆ ಇದುವರೆಗೆ ದಿಗ್ದರ್ಶಿಸಿದ ದೋಷಗಳಿಗಾಗಲಿ, ಅಥವಾ ಅನ್ಯ ದೋಷಗಳಿಗಾಗಲಿ ಅವಕಾಶವಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಸಭ್ಯರೀತಿ, ಸದಭಿರುಚಿ, ಮನೋರಂಜನ ಇವೇ ನಾಟಕಭಂಡಾರದ ಬೀಗದ ಕೈಗಳು. ಇದನ್ನು ಸರ್ವರು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಡಬೇಕಾಗಿದೆ.



೭. ಉಪಸಂಹಾರ

ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ತಿಳಿಸಬೇಕಾದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಆದಷ್ಟು ಸಂಕೋಚದಿಂದ ಇದುವರೆಗೆ ಬರೆದುದಾಯಿತು. ನಾಟಕಕಲೆಯು, ಈ ಗ್ರಂಥದ ಆದಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವಂತೆ, ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ ನವಚೈತನ್ಯವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವ ವಿವಿಧ ಸಾಧನಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದರ ಪ್ರಗತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದು ಸಮಾಜಹಿತಕಾಂಕ್ಷಿಗಳ ಮತ್ತು ವಾಙ್ಮಯಸೇವಿಗಳ ಕರ್ತವ್ಯವಾಗಿದೆ. ಈ ಕರ್ತವ್ಯವನ್ನು ಕೈಕೊಳ್ಳಲು ಸುಶಿಕ್ಷಿತರಲ್ಲಿ ಪ್ರೇರಣೆಯು ಹುಟ್ಟಬೇಕೆಂಬ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಹಾಗು ಅವರ ಲಕ್ಷ್ಯವು ನಾಟಕದ ಕಡೆಗೆ ಎಳೆಯಬೇಕೆಂಬುದರಿಂದ ನಾವು ಈ ಅಲ್ಪ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಿರುವೆವು. ಸುಧಾರಿಸಿರುವ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಸಾಧನವನ್ನು ದೇಶೋನ್ನತಿಯ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿಯ ಸುಶಿಕ್ಷಿತರು ಹೇಗೆ ಹೇಗೆ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತಿದ್ದಾರೆಂಬುದರ ಚರಿತ್ರವನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವವರಿಗೆ ನಾಟಕಕಲೆಯ ಮಹತ್ವವು ಮತ್ತು ಉಪಯುಕ್ತತೆಯು ತಿಳಿಯದೆ ಇರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಿಷಯಕ್ಕೆ ನಾವು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯದೇಶದ ದೃಷ್ಟಾಂತವನ್ನೆ ಹುಡುಕಬೇಕೆಂದಿಲ್ಲ. ಕಾಲಿದಾಸ, ಭವಭೂತಿ, ಭಟ್ಟನಾರಾಯಣ ಇತ್ಯಾದಿ ಮಹಾ ಕವಿಗಳು ಉತ್ತಮವಾದ ನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸಿರಲಿಲ್ಲವೆ? ಹಲವು ವೃಥಾಶಿಷ್ಟರು ತಿಳುಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ನಾಟಕವು ಅಸಭ್ಯವಾದ ಕಲೆಯಾಗಿರುತಿದ್ದರೆ, ಇಂಥ ಮಹಾಕವಿಗಳು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಶ್ರಮವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುತಿದ್ದರೆ? ಶಾಕುಂತಲ, ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತದಂಥ ಮಾನ್ಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಾಜರ ದರಬಾರಗಳಲ್ಲೂ, ಮಹೋತ್ಸವಗಳಲ್ಲೂ, ವಿದ್ವತ್ಪರಿಷತ್ತುಗಳಲ್ಲೂ ಆಡಿತೋರಿಸಲು ರಚಿತವಾಗಿವೆ ಎಂಬುದು ಅವುಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯಿಂದಲೆ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಎಂದ ಮೇಲೆ ಈ ವೃಥಾಶಿಷ್ಟರು ತಿಳುಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ನಾಟಕಕಲೆಗೆ ಗರ್ಹ್ಯತೆಯು ಇರಲಿಲ್ಲನೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಕರ್ನಾಟಕ ಪ್ರಾಂತವೊಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು, ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರ, ಗುಜರಾತ, ಬಂಗಾಲ ಇತ್ಯಾದಿ ಪ್ರಾಂತಗಳಲ್ಲಿಯ ಆಧುನಿಕ ವಾಙ್ಮಯದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕೆ ತಂದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಇತ್ತಲಾಗೆ ಉತ್ತಮವಾದ ಎಷ್ಟೋ ನಾಟಕಗಳು ರಚಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿವೆ. ರಚಿತವಾದವುಗಳು ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಸುಶಿಕ್ಷಿತರು ಭಾಗವನ್ನೆತ್ತಿ ಈ ನಾಟಕಕಲೆಯನ್ನು ಸಮಾಜೋದ್ಧಾರ, ದೇಶಹಿತ ಮೊದಲಾದ ಸತ್ಕಾರ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಶ್ಲಾಘ್ಯವಾದ ಪ್ರಯತ್ನಮಾಡುತಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಅಭಿನಂದನೀಯವಾದ ಮಾತೇ ಸರಿ.

ಆದರೆ ಕರ್ನಾಟಕದೇಶದ ದುರ್ದೈವದಿಂದ ಇಲ್ಲಿಯು ನಾಟಕಕಲೆಯು ಅಶಿಕ್ಷಿತರ ಮತ್ತು ನೀತಿಭ್ರಷ್ಟರ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಹೋಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ಈ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಒಂದೆರಡು ಅಪವಾದಗಳಿರಬಹುದು. ತಥಾಪಿ, ನಾಟಕಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಹಾಕಿದ ಬಹುಸಂಖ್ಯಾಕರು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮೇಲೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ ತರಗತಿಯವರೆ ಇದ್ದಾರೆಂದು ಬಹು ವ್ಯಸನದಿಂದ ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ವೇಳೆ ಹಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಇತ್ತಲಾಗೆ ಬರೆದಿರಬಹುದು. ನಾಟಕಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ವಿದ್ವಾಂಸರ, ಮತ್ತು ಸುಶಿಕ್ಷಿತರ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯು ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಇದು ವರೆಗೆ ಉಂಟಾಗಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಸುಳ್ಳಲ್ಲ. ಈ ಮೇರೆಗೆ ಸುಶಿಕ್ಷಿತ ಜನರ ಉಪೇಕ್ಷೆಗೆ ಈ ಕಲೆಯು ಪಾತ್ರವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಮತ್ತು ಸುಶಿಕ್ಷಿತರ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಅಶಿಕ್ಷಿತರು ಆಕ್ರಮಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಕರ್ನಾಟಕನಾಟಕದ ದುರ್ದಶೆಯುಂಟಾಗಿದೆ. ಎಷ್ಟು ಬೀಭತ್ಸ ಪ್ರಕಾರಗಳಿವೆಯೊ, ಎಷ್ಟು ಅಶ್ಲೀಲ ಕ್ರಮಗಳಿವೆಯೊ ಅವುಗಳೆಲ್ಲ ಈ ನಾಡಿನ ನಾಟಕರಂಗಸ್ಥಲವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಇದರಿಂದ ಲೋಕಾಭಿರುಚಿಗೆ ಬಹು ನಿಂದ್ಯವಾದ ವ್ಯಸನವು ತಗಲುವುದು. ವಸ್ತುತಃ ನಾಟಕಗಳು ಉಚ್ಚತಮ ಮಾರ್ಗ ನೀತಿಯನ್ನು ಬಹು ಆಕರ್ಷಕರೀತಿಯಿಂದ ಕಲಿಸಲು ಪ್ರಥಮತಃ ಜನ್ಮ ವೆತ್ತಿದವುಗಳು. ಮತ್ತು ಈ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಅವು ಈಗ ಎಷ್ಟೊ ಶತಮಾನಗಳಿಂದ ಬೇರೆ ಅನೇಕ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸುತಿದ್ದಾವೆ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಂತದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಮೂಲ ಉದ್ದೇಶವೆ ವಿಪರ್ಯಸ್ತವಾಗಿ ಹೋಗಿರುವುದರಿಂದ ನಾಟಕ ಕಲೆಯ ಸಂಪೂರ್ಣ ಅಧಃಪಾತವಾಗಿದೆ. ಇದು ತುಂಬಾ ಶೋಚನೀಯವು. ಉತ್ಕರ್ಷಕ್ಕೆ ಸಾಧಕವಾದ ಒಂದು ಸಾಧನವು ಮಲಿನವಾಗಿ ಹೋದುದಾದರೆ ಅದು ಅಷ್ಟೊಂದು ವ್ಯಸನಾಸ್ಪದವಾದ ಸಂಗತಿಯಲ್ಲವೆನ್ನೋಣ. ಒಂದು ಸಾಧನವು ಹೋದರೆ ಇನ್ನೊಂದರಿಂದ ಆ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಬಹುದೆಂಬ ಸಮಾ ಧಾನವನ್ನು ಪಡಬಹುದು. ಬೆಂಕಿಯು ಚಳಿಯನ್ನು ಹೋಗಲಾಡಿಸುವ ಒಂದು ಸಾಧನವು. ಅದು ನಷ್ಟವಾದರೆ, ಉಣ್ಣೆಯ ಬಟ್ಟೆಯಿಂದ ಚಳಿಯನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿ ಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ನಾಟಕದ ಸಾಧನವು ಮಲಿನವಾಗಿದ್ದುದಾದರೆ ಸಮಾಜೋನ್ನತಿಯ ಕಾರ್ಯವನ್ನು, ವರ್ತಮಾನಪತ್ರಿಕೆ, ಭಾಷಣ ಮುಂತಾದ ವುಗಳಿಂದ ಸಾಧಿಸಬಹುದೆಂದು ಹಲವರು ವಾದಿಸಬಹುದು. ಪರಂತು, ಇಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಿಚಾರದ ಒಂದು ಅಂಶವಿದೆ. ನಾಟಕಕಲೆಯು ನಷ್ಟವಾಗಿ ಹೋಗಿರು ತಿದ್ದರೆ, ಪತ್ರಿಕಾದಿ ಇತರ ಸಾಧನಗಳಿರುವುದರಿಂದ ಆ ಬಗ್ಗೆ ಅಷ್ಟೊಂದು ವ್ಯಸನ ಪಡಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಚಳಿಯನ್ನು ಹೋಗಲಾಡಿಸಲು ಸಾಧನ ವಾದ ಬೆಂಕಿಯನ್ನು ಮನೆಸುಡುವುದರ ಕಡೆಗೆ ಜನರು ಯಾವಾಗ ಉಪಯೋಗಿಸ ಹತ್ತುವರೊ ಆಗ ಆ ಬೆಂಕಿಯನ್ನು ಅಂಥವರ ಕೈಯಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿ, ಮುಂದಿನ ಎಲ್ಲ

ಅನರ್ಥಗಳನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೆ ಸಮಾಜೋದ್ಧರಣ ಕಾರ್ಯಕ್ಕಾಗಿಯೂ, ನೀತಿತತ್ವೋಪದೇಶಕ್ಕಾಗಿಯೂ ಇರುವ ನಾಟಕಗಳು ಅಶಿಕ್ಷಿತರ ಮತ್ತು ನೀತಿಭ್ರಷ್ಟರ ಕೈಗೆ ಸಿಕ್ಕಿ ಯಾವಾಗ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸದಭಿರುಚಿಯ ಅಧಃಪಾತವನ್ನೆ ಮಾಡತೊಡಗುವವೊ ಆಗ ಬರೆ ವ್ಯಸನವೆ ಪಡತಕ್ಕುದಲ್ಲ, ಅದರ ತೀವ್ರ ನಿಷೇಧವನ್ನು ಕೂಡ ಮಾಡಿ ಸುಶಿಕ್ಷಿತರ ಮನಸ್ಸು ಆ ಕಡೆಗೆ ಎಳೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೆ ನಾವು ಈ ಅಲ್ಪ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಲುದ್ಯುಕ್ತರಾದೆವು.

ಸುಶಿಕ್ಷಿತರು ನಾಟಕದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಉಪೇಕ್ಷೆಯನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ನಾಟಕದ ಕಲೆಗೆ ದುರವಸ್ಥೆಯು ಬಂದುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, ಅದು ಅಶಿಕ್ಷಿತರ ಕೈಗೆ ಸಿಕ್ಕಿಹೋದುದರಿಂದ ಸಮಾಜದ ಮೇಲೆ ಅದರಿಂದ ಹೇಗೆ ಘಾತಕವಾದ ಪರಿಣಾಮವಾಗುತ್ತಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಮೇಲೆ ತೋರಿಸಿದ್ದೇವಷ್ಟೆ. ಅದನ್ನು ನೋಡಿದ ಬಳಿಕವಾದರೂ ಈ ಕಲೆಯನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದುದಾದರೆ ನಮ್ಮ ಈ ಯತ್ನವು ಸಫಲವಾಯಿತೆಂದು ನಾವು ತಿಳಿಯುವೆವು. ಇರಲಿ. ಸುಶಿಕ್ಷಿತರು ನಾಟಕ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವನ್ನೆತ್ತುವುದಾದ ಬಳಿಕ ಅದರಲ್ಲಿ ಯಾವ ಯಾವ ಸುಧಾರಣೆಗಳಾಗಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ಇದರ ಹಿಂದಿನ 'ಆಧುನಿಕನಾಟಕ'ವೆಂಬ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಸಂಗವಶಾತ್ ಇತರ ಪ್ರಕರಣಗಳಲ್ಲಿ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ನಿರೂಪಿಸಿರುವೆವಾದರೂ, ಸುಶಿಕ್ಷಿತರು ತಮ್ಮ ಅನುಭವಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬೇಕುಬೇಕಾದ ಸುಧಾರಣೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದೆ ವಿಹಿತವಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ಟೀಕೆಯೊಳಗಿನ ವಿಧ್ವಂಸಕಭಾಗದಿಂದ ಹಲವರಿಗೆ ಒಂದು ವೇಳೆ ಸಿಟ್ಟುಬರುವಂತಿದೆ. ಅಂಥವರು ನಮ್ಮ ವಿಧಾಯಕಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ತೆಕ್ಕೊಂಡು ಸುಧಾರಣೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಅಡ್ಡಿ ಇದೆಯೆ! ನಾಟಕದೊಳಗಿನ ತೊಡಕುಗಳನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಯಾವ ವಿಧದಿಂದ ಸುಧಾರಣೆಯನ್ನು ಮಾಡಬಹುದೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಇದುವರೆಗಿನ ಉಪಪಾದನವು ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕವಾಗಬಹುದೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ತಥಾಪಿ, ಸುಶಿಕ್ಷಿತರಿಗಾಗಿ ಒಂದು ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಈ ಉಪಸಂಹಾರ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಕೊಡಬೇಕೆಂದಿದ್ದೇವೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಲೋಕಚರಿತ್ರೆಯ ಮತ್ತು ಮನೋವೃತ್ತಿಯ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬೇಕಾದುದರಿಂದ ಗಾನ, ನಾಟ್ಯ ಇವೆಲ್ಲ ಆಡಂಬರಗಳೆ ಅಲ್ಲದೆ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಗಳಲ್ಲ. ಊಟದಲ್ಲಿ ಉಪ್ಪಿನಕಾಯಿ, ಚಟ್ಣಿ ಇವು ರುಚಿಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವ ಪದಾರ್ಥಗಳು ಹೊರತು ಹೊಟ್ಟೆಗೆ ಆಹಾರವಲ್ಲ. ಮುಖ್ಯ ಆಹಾರವು ಅನ್ನವು. ಅದನ್ನು ಯಥೇಷ್ಟವಾಗಿ ಸೇವಿಸಲು ರೋಚಕ ಪದಾರ್ಥಗಳ ಯೋಜನೆಯು ಇರುವುದು. ನಾಟಕದಲ್ಲೂ ಕೂಡ ಗಾನಾದಿಕ ಆಡಂಬರಗಳು ಮುಖ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಆಸ್ವಾದನದಲ್ಲಿ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡಲು ಒಂದು ವಿವಕ್ಷಿತ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲೆ ಇರುವುದು ಯುಕ್ತವಲ್ಲದೆ, ಅವು

ಮಿತಿಮೀರಬಾರದು. ಇನ್ನೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕಾದರೆ, ಗದ್ಯಮಯವಾದ ನಾಟಕವೆ ಸರ್ವೋತ್ತಮವಾದುದು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಿ ತೋರಿಸ ಬೇಕೆಂದಿರುವ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಅಥವಾ ನೀತಿತತ್ವವನ್ನು ಇಲ್ಲವೆ ಸಮಾಜಚಿತ್ರವನ್ನು ಗದ್ಯದ ಸಾಧನದಿಂದ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ತೋರಿಸಬಹುದೊ ಅಷ್ಟು ಪದ್ಯದಿಂದ ತೋರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಈಗ ಮುಂದಿನ ಮಾತು ಲೋಕಾನುಭವದಲ್ಲಿದೆ ಎಂಬುದು ಸತ್ಯ. ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಆನಂದವಾದಾಗ ಅಥವಾ ದುಃಖವಾದಾಗ ಅವನು ಒಂದೆ ನಿಶ್ಚಲನಾಗುವನು, ಇಲ್ಲವೆ ರಾಗದಿಂದ ವರ್ಣೋಚ್ಚಾರಮಾಡುವನು. ಇದು ಹೌದಾದರೂ ಈ ಸಂಗತಿಗಳು ಬರೆ ಅಪವಾದಕ್ಕೆ ಸೇರುತ್ತವಲ್ಲದೆ ನಿತ್ಯ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಇವು ಅಪರಿಚಿತವೆ ಸರಿ. ಹೀಗೆಂದ ಮೇಲೆ ಈ ಅಪವಾದಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಮಂಜಸವಲ್ಲ; ಎಂದರೆ ಅಪವಾದದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಎಲ್ಲ ಸಾಮಾನ್ಯ ವ್ಯವಹಾರಗಳಲ್ಲಿ ತರಲು ಯತ್ನಿಸುವುದು ಯೋಗ್ಯವಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಸಾಮಾಜಿಕ, ನೀತಿಬೋಧಕ, ರಾಜಕೀಯ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಗಾನಾದಿ ಆಡಂಬರಗಳಿಗೆ ರಜೆ ಕೊಡಬಹು ದೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಇದು ವರೆಗೆ ಗಾನ, ನರ್ತನ ಮಿಶ್ರವಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನಾಡಿ ಮತ್ತು ನೋಡಿ ರೂಢಿಯಾದವರಿಗೆ ನಮ್ಮ ಮಾತು ಚಮತ್ಕಾರಿಕವಾಗಿ ತೋರಬಹುದು. ಆದರೆ ಗದ್ಯನಾಟಕಗಳ ಅಭಿರುಚಿಯು ಒಮ್ಮೆ ಹತ್ತಿಹೋದ ಮೇಲೆ, ಅದರಷ್ಟು ಪರಿಣಾಮಕರವಾದುದು ಇನ್ನಾವುದೂ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗನೇ ತೋರದೆ ಇರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಬೇಕುಬೇಕಾದ ರಸ, ಉಚ್ಚ ತರಗತಿಯ ಭಾವನೆ, ತೀವ್ರ ಮನೋವಿಕಾರ, ಹೃದಯಂಗಮವಾದ ಕಲ್ಪನೆ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಯಥೇಚ್ಛವಾಗಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಿ ತೋರಿಸಲು ಗದ್ಯಮಯನಾಟಕಗಳು ಅತಿ ಉತ್ತಮವಾದ ಸಾಧನಗಳಾಗಿವೆ. ಗಾನದ ಮೇಲೆ ಅಷ್ಟೊಂದು ಪ್ರೀತಿಯೆ ಇದ್ದುದಾದರೆ, ಸುಮಧುರ ಸ್ವರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮತಃ ಈಶ ಪ್ರಾರ್ಥನೆ, ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ದೇಶಮಾತೆಯ ವಂದನೆ ಈ ಎರಡು ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಗಾನಪ್ರಿಯರ ಸಮಾಧಾನವನ್ನು ಮಾಡಬಹುದು. ಗಾನವು ಲೋಕದೊಳಗಿನ ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾದ ಕಲೆಯಾದರೂ ಅದು ರಸಪ್ರತೀತಿಗೆ, ಮತ್ತು ಸ್ವಭಾವಪರಿಪೋಷಕ್ಕೆ ವಿಲಂಬವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಗದ್ಯವು ಪಂಡಿತ ಪಾಮರರಿಗೆಲ್ಲ ಒಂದೇ ವಿಧದಿಂದ ಹೃದಯಂಗಮವಾಗುವುದು. ಆದುದರಿಂದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಗದ್ಯಭಾಗವನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ತರಲು ಯತ್ನಿಸಬೇಕು. ಗದ್ಯಭಾಗವು ಎಷ್ಟು ಎಷ್ಟು ಹೆಚ್ಚುವುದೋ ಅಷ್ಟಷ್ಟು ಅರ್ಥಾನುಸಂಧಾನವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಲು ನಟನಿಗೆ ಸಂದರ್ಭವು ದೊರಕುವುದು. ನಟನ ಅರ್ಥಾನುಸಂಧಾನದ ಅಭಿನಯದಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮೇಲೆ ಆ ನಾಟಕವು ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಣಾಮಕಾರಕ ನಾಗುವುದು. ಇದೇ ಗದ್ಯನಾಟಕದಲ್ಲಿರುವ ಮರ್ಮವು. ಇನ್ನೊಂದು ಗುಣವು ಈ

ಗದ್ಯನಾಟಕದಿಂದ ಫಲಿಸುವಂತಿದೆ. ಆಯಾ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೆ ಉಚಿತವಾದ ಭಾಷಣಗಳನ್ನು ನಟನ ಬಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಕುವುದರಿಂದ ವಕ್ತೃತ್ವಕಲೆಯು, ಆ ಮೂಲಕ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯನ್ನು ಹೊಂದುವುದು. ಈ ಎಲ್ಲ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಗದ್ಯನಾಟಕಗಳು ಸ್ವಭಾವಪರಿಪೋಷದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಉಚ್ಚತರಗತಿಯವೆಂಬುದನ್ನು ಸುಶಿಕ್ಷಿತರು ಧ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ತಂದು ಆ ಮೋರೆಗೆ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಯೋಗ್ಯವಾಗಿ ತೋರುವ ಸುಧಾರಣೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಲು ಯತ್ನಿಸಬೇಕು.

ಈ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಸಂಕಲ್ಪಿಸಿ ಇದು ವರೆಗೆ ಲೇಖನದ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿದುದಾಯಿತು. ಆಧುನಿಕನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಅನೇಕ ಕುಂದುಗಳಿವೆಯೋ ಹಾಗೆಯೆ ನಮ್ಮ ಈ ಭಾವನೆಯಲ್ಲೂ, ವಿಚಾರಸರಣಿಯಲ್ಲೂ, ಉಪಪಾದನದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲೂ ಮತ್ತು ಇತರ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳಲ್ಲೂ ಅನೇಕ ಕುಂದುಗಳಿರಬಹುದು. ಅವುಗಳನ್ನು ರಸಿಕವಾಚಕರು ಅಥವಾ ಮಾರ್ಮಿಕ ಟೀಕಾಕಾರರು ಜನತೆಯ ಮುಂದೆ ತಂದೊಡ್ಡಿ ಮತ್ತು ಚರ್ಚಿಸಿ ನಾಟಕದ ವಿಷಯವಾಗಿ ಇನ್ನೂ ಸದಭಿರುಚಿಯ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಜನತೆಗೆ ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟದುದಾದರೆ ಈ ಪ್ರಯತ್ನವು ದ್ವಿಗುಣಿತವಾಗಿ ಫಲವತ್ತಾಯಿತೆಂದು ಅಂತಃಕರಣಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ನಾವು ಭಾವಿಸುವೆವು. ಮತ್ತು ಈಗ ಎಷ್ಟೋ ಶತಮಾನಗಳಿಂದ ಉಪೇಕ್ಷಿತವಾಗಿ ಹಿಂದೆ ಬಿದ್ದಿರುವ ಈ ನಾಟಕ ಕಲೆಯು ಉನ್ನತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ ಬಗೆ ತುಂಬಾ ಆನಂದವನ್ನು ಪಡುವೆವು.



ಪರಿಶಿಷ್ಟ

ರಸ, ಭಾವ, ರಸಾಭಾಸ ಇತ್ಯಾದಿ.

ನಾಟಕದ ವಿಷಯವನ್ನು ಹಿಂದಿನ ಪುಟಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯಿಂದ ವಿಮರ್ಶಿಸಿದ ಬಳಿಕ ಗ್ರಂಥರಚನೆಯ ಉದ್ದೇಶವು ಅಲ್ಲೆ ಮುಗಿಯುವುದು. ಮತ್ತು ಆ ರೀತಿಯಿಂದ ಹಿಂದಿನ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ವಿಷಯ ಪ್ರತಿಪಾದನವನ್ನು ನಾವು ಮುಗಿಸಿಯೆ ಇದ್ದೇವೆ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯನಾಟಕಾದಿಗಳು ರಸಭಾವಾದಿಗಳಿಂದ ಯುಕ್ತವಾಗಿರುವುದರಿಂದ–ಬರೆ ಯುಕ್ತವಾದವುಗಳೆ ಅಲ್ಲ, ರಸಭಾವಗಳೆ ನಾಟಕಾದಿಗಳ ಮುಖ್ಯ ಜೀವಾತುವಾಗಿರುವುದರಿಂದ–ಅವುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆಯದೆ ಹೋದರೆ, ನಾಟಕದ ವಿಷಯವು ಸಾಂಗವಾಗಿ ಅಭ್ಯಸನೀಯವಾಗಲಾರದು. ಆದುದರಿಂದ ಈ ಪರಿಶಿಷ್ಟ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ರಸವೆಂದರೇನು? ಭಾವವೆಂದರೇನು?' ಮುಂತಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳ ಉತ್ತರವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲಿದ್ದೇವೆ.

ಆಸ್ವಾದನದಲ್ಲಿ ವಿಷಯವಾಗುವುದು ರಸವು. ಆಸ್ವಾದನ, ರುಚಿ ಇವು ಪರ್ಯಾಯವಾಚಕಗಳು. ಹೀಗೆಂದ ಮೇಲೆ ರುಚಿಯಿಂದ ಸೇವಿಸುವುದೆ ರಸವಾಗಿದೆ. ಕಾರಣಗಳಿಲ್ಲದೆ ಕಾರ್ಯವುಂಟಾಗಲಾರದು. ಈ ನ್ಯಾಯವು ರಸಪ್ರತೀತಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುವುದು. ಲೌಕಿಕವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಲಲನಾದಿ ವಿಷಯಕ ಅನುರಾಗಕ್ಕೆ ಲಲನಾದಿಕಗಳು ಆಲಂಬನ ಕಾರಣಗಳು. ಆಲಂಬನವೆಂದರೆ ಆಶ್ರಯವು. ಲಲನಾದಿಕಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ತದ್ವಿಷಯಕ ಅನುರಾಗ ಉತ್ಪನ್ನವಾಗುವುದು. ಚಂದ್ರೋದಯ ಮುಂತಾದುವು ಆ ಅನುರಾಗವನ್ನು ಪರಿಪೋಷಿಸುವವು. ಇವು ಉದ್ದೀಪನ ಕಾರಣಗಳು. ಈ ಮೇರೆಗೆ ಉದ್ಭೂತವಾಗಿ ಪರಿಪುಷ್ಟವಾದ ಅನುರಾಗ ರೂಪ ಮನೋವಿಕಾರದಿಂದ ಕಟಾಕ್ಷಕ್ಷೇಪಾದಿಗಳು ಸಂಭವಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಕಾರ್ಯಗಳು ಕೂಡಲೆ ಪ್ರತೀತವಾಗುವಂತೆ ನಿರ್ವೇದ ಮುಂತಾದುವುಗಳು ಸಹಾಯಕವಾಗುವವು. ಋಷ್ಯಾಶ್ರಮದಲ್ಲಿ ದುಷ್ಯಂತನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ಬಳಿಕ ಶಕುಂತಲೆಯು ಅವನ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಬೀಳುವಳು. ಆಗ ಅವಳ ವಿಷಯವಾಗಿ ಅವನಲ್ಲಿ ಅನುರಾಗವುಂಟಾಗುವುದು. ಇದು ಅನುರಾಗದ ಪ್ರಥಮಾವಸ್ಥೆ. ಅವನಲ್ಲಿಯು ಈ ಅನುರಾಗವು ಸಖಿಯರಿಂದಿರ ಬಾಯಿಯಿಂದ ಶಕುಂತಲೆ ಅವಿವಾಹಿತಳು,

ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಕನ್ನಿಕೆ ಅಲ್ಲ, ಕ್ಷತ್ರಿಯನು ಸ್ವೀಕರಿಸಲು ಯೋಗ್ಯಳು, ಎಂಬುದನ್ನು ಕೇಳಿದ ಬಳಿಕ ಇನ್ನಷ್ಟು ಬೆಳೆಯುವುದು. ಇದು ಆ ಅನುರಾಗದ ಎರಡನೆ ಅವಸ್ಥೆ. ಈ ಮೇರೆಗೆ ದೃಢಾನುರಕ್ತನಾದ ದುಷ್ಯಂತನು ಶಕುಂತಲೆಯ ಪ್ರಾಪ್ತಿಗಾಗಿ ಉದ್ಯೋಗವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುವನು. ಅವನ ಉದ್ಯೋಗವು ಫಲೋನ್ಮುಖವಾಗುವಷ್ಟರೊಳಗೆ ಶಕುಂತಲೆಯನ್ನು ಕರಕೊಂಡು ಹೋಗುವ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭವು ಅವನ ಮನೋರಥಕ್ಕೆ ವಿಘ್ನವಾಗುವುದು ಇದರಿಂದ ಅವನಲ್ಲಿ ಇನ್ನಷ್ಟು ಅನುರಾಗ ತತ್ಪರತೆ ಉಂಟಾಗುವುದು. ಆಗ ಅವನು ಇನ್ನೂ ಯತ್ನಿಸ ಹತ್ತುವನು. ಅವನ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯು ಶಕುಂತಲೆಯ ಅನುರಾಗದಿಂದ ಆಕ್ರಾಂತವಾಗಿ ಹೋಗುವುದು. ಕೂಡಲೆ ಮುಂದಿನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ದುಷ್ಯಂತನಿಗೆನೆ ಅರಮನೆಯಿಂದ ಕರೆಬರುವುದು. ಇದು ದೊಡ್ಡ ವಿಘ್ನವು. ಈ ಎಲ್ಲ ವಿಘ್ನಗಳು ಒಂದೊಂದು ಉಪಾಯದಿಂದ ನಿರಾಕೃತವಾದುದರಿಂದ ಅವಳ ಮೇಲಿನ ದುಷ್ಯಂತನ ಅನುರಾಗವು ಸಂಪೂರ್ಣ ಅಚಲವಾಗುವುದು: ಇದು ಅನುರಾಗದ ಮೂರನೆ ಅವಸ್ಥೆ. ಬಳಿಕ ದುಷ್ಯಂತನು ಶಕುಂತಲೆಯನ್ನು ವರಿಸಿ ಪೂರ್ಣ ಮನೋರಥನಾಗುವನು. ಈ ದೃಷ್ಟಾಂತದಲ್ಲಿ ದುಷ್ಯಂತನ ಅನುರಾಗವು ಒಂದು ಲತೆಯೆಂದು ಭಾವಿಸಿದರೆ, ಬೀಜರೂಪದಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ಅನುರಾಗವೆ ಪ್ರಥಮತಃ ಅಂಕುರಿಸುವುದು, ಮೆಲ್ಲಮೆಲ್ಲಗೆ ಬೆಳೆಯಹತ್ತುವುದು, ಆ ಮೇಲೆ ಪರಿಪುಷ್ಟವಾಗಿ ಫಲಿತವಾಗುವುದು. ಶೃಂಗಾರ ರಸದಲ್ಲಿ ಇದು ಹೇಗೋ ಹಾಗೆಯೆ ವೀರ, ಕರುಣ ಇತ್ಯಾದಿ ಇತರ ರಸಗಳಲ್ಲೂ ಉತ್ಸಾಹ, ಶೋಕ ಮುಂತಾದ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಗಳು ಆಲಂಬನಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಹುಟ್ಟುವವು, ನಿಮಿತ್ತ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಉದ್ದೀಪಿತವಾಗಿ ಪರಿಪುಷ್ಟವಾಗುವವು. ಅನಂತರ ಮೇಲೆ ಸೂಚಿಸಿದಂತೆ ಆಯಾ ರಸಗಳಿಗೆ ಅನುರೂಪವಾದ ಕಾರ್ಯಗಳು ಉದಾಹರಣಾರ್ಥವಾಗಿ ಶೃಂಗಾರದಲ್ಲಿ ನಾಯಕನ ದೃಷ್ಟಿಕ್ಷೇಪ, ಅನುರಾಗ ಪೂರ್ಣ ಭಾಷಣ, ವೀರರಸದಲ್ಲಿ ಕ್ಷುದ್ರರ ಮೇಲೆ ಉಪೇಕ್ಷೆ, ಪರಾಕ್ರಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧೆ, ಕರುಣರಸದಲ್ಲಿ ರೋದನ ಮುಂತಾದವುಗಳು—ಸಂಘವಿಸುತ್ತವೆ. ನಾಯಕನಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ಈ ಕಾರ್ಯಗಳು ಕೂಡಲೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುವಂತೆ ಶೃಂಗಾರದಲ್ಲಿ ಲಜ್ಜೆ, ಹರ್ಷ, ವೀರರಸದಲ್ಲಿ ಗರ್ವ, ಕರುಣರಸದಲ್ಲಿ ಮೂರ್ಛೆ ಮೊದಲಾದವು ವ್ಯಭಿಚಾರಿಗಳು ಸಹಾಯಕವಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ಮೇರೆಗೆ ಲೋಕವ್ಯವಹಾರದೊಳಗಿನ ಈ ಸಂಗತಿಗಳು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟರೆ ಅವು ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವ, ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವ ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಧರಿಸುತ್ತವೆ. ಆಲಂಬನಕಾರಣಗಳು ವಿಭಾವಗಳು. ಕಟಾಕ್ಷಾದಿ ಕಾರ್ಯಗಳು ಅನುಭಾವಗಳು. ಲಜ್ಜೆ, ಹರ್ಷ, ನಿರ್ವೇದಾದಿ ವ್ಯಭಿಚಾರಿಗಳು. ಸ್ಥಾಯಿಯಾದ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯು ರಸವೆನಿಸಲ್ಪಡುವುದು.

"ಸ್ಥಾಯಿಯಾದ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿ" ಎಂಬೀ ಮಾತನ್ನು ಕೊಂಚ ಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ವಿವರಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯ. ಶೃಂಗಾರರಸಕ್ಕೆ ದುಷ್ಯಂತನ ಅನುರಾಗವನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಿದ್ದೇವಷ್ಟೆ. ಒಂದು ರಸದಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿನಿಂದ ಕಡೆಯತನಕ ನಿಲ್ಲುವ ಭಾವವು ಸ್ಥಾಯಿಯು. ಈ ಶಬ್ದಾರ್ಥದಂತೆ ಅನುರಾಗವು ಶೃಂಗಾರದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯಿಯು. ದುಷ್ಯಂತನಲ್ಲಿ ಶಕುಂತಲೆಯ ವಿಷಯವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಅನುರಾಗವು ಕಡೆಯ ತನಕ ಅಚಲವಾಗಿಯೆ ಇದ್ದುದರಿಂದ ಅನುರಾಗವು ಸ್ಥಾಯಿಯು. ಅನುರಾಗ ಪೂರ್ಣವಾದ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಭಾಷೆಯಿಂದ 'ರತಿ' ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದಲೆ ಶೃಂಗಾರದಲ್ಲಿ ರತಿಯು ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವು. ಆಯಾರಸದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯಿಯಾದ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯು ರಸವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಮೂಲಗ್ರಂಥಕರ್ತನಾದ ಭರತಾಚಾರ್ಯನು "ವಿಭಾವಾನುಭಾವ ವ್ಯಭಿಚಾರಿಭಾವಗಳ ಸಂಯೋಗದಿಂದ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಯಾಗುವುದು" ಎಂದು ಹೇಳಿರುವನು. ಭರತಾಚಾರ್ಯನ ಈ ಸೂತ್ರವನ್ನು ಭಟ್ಟಲೋಲ್ಲಟ-ಶ್ರೀಶಂಕುಕ-ಭಟ್ಟನಾಯಕ-ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತಪಾದರೆಂಬ ನಾಲ್ವರು ನಾಲ್ಕು ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿರುವರು.

ಈ ನಾಲ್ಕು ಮತಗಳನ್ನು ಅವತರಿಸಿ ತೋರಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಮುಂಚೆ ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವ, ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವ ಇವುಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದರೆ ಅದರಿಂದ ವಿಷಯಪ್ರತಿಪಾದನವು ಸುಗಮವಾಗುವುದು. ಒಂದು ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಆದಿಯಿಂದ ಅಂತ್ಯದವರೆಗೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಮನೋವೃತ್ತಿಯು ಏಕರೂಪವಾಗಿ ಇರುವುದು ಸ್ಥಾಯಿಯೆನಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣಾರ್ಥವಾಗಿ ಶೃಂಗಾರದಲ್ಲಿ ರತಿ ಎಂದರೆ ಇಚ್ಛೆಯು ನಾಯಕನಲ್ಲಿ ಇರುವುದು, ವೀರರಸದಲ್ಲಿ ಉತ್ಸಾಹವಿರುವುದು, ರೌದ್ರದಲ್ಲಿ ಕ್ರೋಧವಿರುವುದು, ಇವು ಆಯಾ ರಸಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಗಳು. ಯಾವ ರಸದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯಿಯು ಯಾವುದೆಂಬುದನ್ನು ಮುಂದೆ ಹೇಳಲಿದ್ದೇವೆ. ಇರಲಿ, ಈ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವು ಯಾವ ಆಲಂಬನ ಮತ್ತು ಉದ್ದೀಪನ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದೊ ಅವು ವಿಭಾವಗಳು. ಶೃಂಗಾರರಸದಲ್ಲಿ ಲಲನೆ ಮುಂತಾದುದು ಆಲಂಬನವಿಭಾವವು. ಉದ್ಯಾನ, ಚಂದ್ರೋದಯ, ಮುಂತಾದುದು ಉದ್ದೀಪನ ವಿಭಾವವು. ವೀರರಸದಲ್ಲಿ ಶತ್ರುವು ಆಲಂಬನವಾಗಿರುವನು. ಅವನ ಕೃತ್ಯಗಳು ಉದ್ದೀಪನವಿಭಾವಗಳು. ಇದೇ ಮೇರೆಗೆ ಇತರ ಉದಾಹರಣಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವು ಈ ಮೇರೆಗೆ ವಿಭಾವಗಳಿಂದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾದ ಬಳಿಕ ನಾಯಕನಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ದೆಸೆಯಿಂದ ಶೃಂಗಾರದಲ್ಲಿ ಕಟಾಕ್ಷ, ಭುಜೋತ್ಕ್ಷೇಪಾದಿ ಕಾರ್ಯಗಳು, ವೀರರಸದಲ್ಲಿ ಕ್ಷುದ್ರರ ವಿಷಯವಾಗಿ ಉಪೇಕ್ಷೆ, ಪರಾಕ್ರಮಿಗಳ ವಿಷಯವಾಗಿ ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧೆ ಮುಂತಾದ ಕಾರ್ಯಗಳು

ಹುಟ್ಟುತ್ತವೆ. ಇವು ಅನುಭಾವಗಳು. ಈ ಅನುಭಾವಗಳನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಶೀಘ್ರವಾಗಿ ಇಲ್ಲವೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಯಾವುವು ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವವೊ ಅಥವಾ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಲು ಸಹಾಯಕವಾಗುವವೊ, ಅವು ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವಗಳು. 'ವಿ' ಎಂದರೆ ವಿಶೇಷ ವಾಗಿ 'ಅಭಿ' ಎಂದರೆ ಕಾರ್ಯೋತ್ಪತ್ತಿಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗಿ 'ಚಾರಿ' ಎಂದರೆ ಚರಿಸುವವುಗಳೆಂದು ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಪದದ ಅವಯವಾರ್ಥವು. ಈ ಅರ್ಥದ ಮೇಲಿಂದಲೂ ಅವು ಕಾರ್ಯಗಳಿಗೆ ಸಹಕಾರಿಗಳೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ನಿರ್ವೇದ, ಗ್ಲಾನಿ ಇತ್ಯಾದಿ ೩೩ ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವಗಳಿವೆ, ಇವುಗಳಿಗೆ "ಸಂಚಾರಿಭಾವ"ಗಳೆಂದು ಹೇಳುವ ವಾಡಿಕೆಯೂ ಇದೆ.

ಮೇಲಿನ ಭರತಸೂತ್ರಕ್ಕೆ ನಾಲ್ಕು ವಿಧದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳಿರುವವೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದೇವಷ್ಟೆ. ಭಟ್ಟಲೋಲ್ಲಟನು ಈ ಸೂತ್ರವನ್ನು ಮುಂದಿನಂತೆ ವಿವರಿಸುವನು. ವಿಭಾವಗಳಿಂದ ಉತ್ಪನ್ನವಾದ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವು ಅನುಭಾವಗಳಿಂದ ಪ್ರತೀತಿಗೆ ಯೋಗ್ಯವಾಗುವುದು. ವ್ಯಭಿಚಾರಿಗಳಿಂದ ಅದು ಪರಿಪುಷ್ಟವಾಗುವುದು. ಈ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಮೂಲನಾಯಕನಲ್ಲಿರುವುದು. ಅದು ಈ ಮೂಲ ನಾಯಕನೆ ತಾನು ಎಂದು ಅನುಕರಿಸುವ ನಟನಲ್ಲಿ ಆ ತಾದ್ರೂಪ್ಯದ ಅನುಸಂಧಾನದಿಂದ ಯಾವಾಗ ಪ್ರತೀತವಾಗುವುದೊ ಆಗ ಅದು ರಸವೆನಿಸುವುದು. ಇದರ ತಾತ್ಪರ್ಯವೇನೆಂದರೆ, ಸರ್ಪವಿಲ್ಲದಿರುವಾಗಲೂ, ಹಗ್ಗಕ್ಕೆ ಸರ್ಪವೆಂದು ಭ್ರಾಂತಿಪಡುವುದರಿಂದ ಹೇಗೆ ಭೀತಿಯುಂಟಾಗುವುದೋ ಹಾಗೆಯೆ ಸೀತಾವಿಷಯಕವಾದ ಅನುರಾಗಾತ್ಮಕ ರಾಮರತಿಯು ವಸ್ತುತಃ ಇಲ್ಲವಾದರೂ, ನಾಟ್ಯಕೌಶಲ್ಯದಿಂದ ನರ್ತಕನಲ್ಲಿ ಅದು ಇದ್ದಂತೆ ತೋರಿ, ಸಹೃದಯರಲ್ಲಿ ಚಮತ್ಕಾರವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಿ ರಸವೆಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ಹೊಂದುವುದು. ನಟನು ತನ್ನ ಕೌಶಲ್ಯದಿಂದ ರಾಮನೊಡನೆ ತಾದಾತ್ಮ್ಯವನ್ನು ತೋರಿಸುವನು. ಅದರಿಂದ ಅವನಲ್ಲಿ ರಸವಿದ್ದಂತೆ ತೋರುವುದು ಎಂದು ಈ ಮತದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲೊಂದು ಅಸ್ವಾರಸ್ಯವು ಬರುವುದು. ರಸದ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮೂಲನಾಯಕನಲ್ಲಿ, ಮತ್ತು ತಾದಾತ್ಮ್ಯದಿಂದ ನಟನಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆಂದ ಮೇಲೆ ಸಾಮಾಜಿಕರಲ್ಲಿ ಅದರ ಅನುಭವವುಂಟಾಗುವ ಬಗೆ ಹೇಗೆ ಎಂದು ಇಲ್ಲಿ ಯಾವ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಉದ್ಭವಿಸುವುದೊ ಅದಕ್ಕೆ ಸಮರ್ಪಕವಾದ ಉಪಪತ್ತಿಯು ಈ ಮತದಲ್ಲಿ ದೊರಕುವುದಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಶ್ರೀಶಂಕುಕನು ಇನ್ನೊಂದು ವಿಧದಿಂದ ಮೇಲಿನ ಸೂತ್ರವನ್ನು ವಿವರಿಸುವನು. ಕುದುರೆಯ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೋಡಿ, ಇದು ಕುದುರೆ ಎಂಬುದಾಗಿ ಒಂದು ಜ್ಞಾನವುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಜ್ಞಾನವು ಯಥಾರ್ಥವಲ್ಲ, ಮಿಥ್ಯವಲ್ಲ, ಸಂಶಯವಲ್ಲ, ಸಾದೃಶ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ. ಅದು ನಾಲ್ಕರಿಂದಲೂ ಭಿನ್ನವಾದ ಜ್ಞಾನವು. ಇದಕ್ಕೆ ಚಿತ್ರತುರಗನ್ಯಾಯವೆನ್ನುವರು. ಈ ಚಿತ್ರತುರಗನ್ಯಾಯದಿಂದ ನಟನಲ್ಲಿ ಇವನು ರಾಮನು

ಎಂಬ ತಿಳಿವುಂಟಾಗುವುದು. ನಟನು ಹೊಂದಿರುವ ಶಿಕ್ಷಣ, ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಅಭಿನಯ ಮುಂತಾದವುಗಳಿಂದ ಮತ್ತು ಅವನು ತೋರಿಸುವ ವಿಭಾವಾನುಭಾವಾದಿಗಳಿಂದ 'ಇವನು ಸೀತೆಯ ಮೇಲಿನ ಅನುರಾಗವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತಾನಾದುದರಿಂದ ರಾಮನಾಗಿರಬೇಕು' ಎಂಬ ಅನುಮಾನ ಉಂಟಾಗುವುದು. ಆದರೆ ಈ ಅನುಮಾನವು 'ಹೊಗೆಯು ತೋರುತ್ತದಾದುದರಿಂದ ಬೆಂಕಿ ಇರಬೇಕು ಎಂಬ' ಯಾವ ಅನುಮಾನವು ನ್ಯಾಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿರುವುದೊ ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ, ಸ್ಥಾಯಿಭಾವದ ಸೌಂದರ್ಯದ ದೆಸೆಯಿಂದ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿರುವುದು. ಈ ರೀತಿಯಿಂದ ಅನುಮಾನಕ್ಕೆ ಆಸ್ಪದವಾದ ಮತ್ತು ಸ್ಥಾಯಿರೂಪವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಭಾವನೆಯು ವಸ್ತುತಃ ನಟನಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ವಾಸನಾತ್ಮಕವಾದ ಸಂಸ್ಕಾರದಿಂದ ಸಾಮಾಜಿಕರಿಂದ ಆಸ್ವಾದಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ದೂರದಲ್ಲಿ ಮಂಜನ್ನು ಕಂಡು ಅಲ್ಲಿ ಧೂಮಾಭಿಮಾನದಿಂದ ಹೊಗೆ ಎಂದು ತಿಳಿದು ಹೇಗೆ ಅಗ್ನಿಯನ್ನು ಅನುಮಾನಿಸುವುದುಂಟೊ ಹಾಗೆಯೆ ನಟನು ಬಹು ನಿಪುಣತ್ವದಿಂದ "ಇವೆಲ್ಲ ನನ್ನ ವಿಭಾವಗಳು" ಎಂದು ತೋರಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ವಿಭಾವಾದಿಗಳ ಮೇಲಿಂದ ಸ್ಥಾಯಿಯ ಅನುಮಾನ ಉಂಟಾಗುವುದು. ಮತ್ತು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಮೇರೆಗೆ ಆ ಸ್ಥಾಯಿಯು ಆನಂದವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದಾದ ಕಾರಣ ಅನುಮಾನದ್ವಾರಾ ರಸತ್ವವನ್ನು ಹೊಂದುವುದು, ಈ ಮತದಲ್ಲಿ ಅನುಮಾನ ಪ್ರಮಾಣದಿಂದ ಸಾಮಾಜಿಕರು ರಸವನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸುವುದು ಎಂದು ಮುಖ್ಯ ತಾತ್ಪರ್ಯವು. ಪರಂತು, ಅನುಮಾನಕ್ಕಿಂತ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಜ್ಞಾನವೆ ಆನಂದವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತಿದೆಂಬುದು ಲೋಕಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ, 'ಇವನು ರಾಮನಲ್ಲ' ಎಂದು ತಿಳಿದಲ್ಲಿ ಅನುಮಾನಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಆಸ್ಪದವೆ ಇಲ್ಲ, ಆದರೂ ಅಂಥವನಲ್ಲಿ ರಸಾಸ್ವಾದ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಮೇಲಿನ ಅನುಮಾನಮತದಲ್ಲಿರುವ ಈ ನ್ಯೂನತೆಯನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಲು ಭಟ್ಟನಾಯಕನು ಭೋಜ್ಯ ಭೋಜ್ಯಕ ಭಾವ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ರಸವು ಉಪಭೋಗಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವನು. ಕಾವ್ಯನಾಟಕಗಳ ರಸಾಸ್ವಾದನದಲ್ಲಿ ಭಾವಕತ್ವ ಭೋಜಕತ್ವಗಳೆಂದು ಎರಡು ವ್ಯಾಪಾರಗಳಿರುವವು. ಪ್ರಥಮತಃ ಅರ್ಥಜ್ಞಾನವಾದ ಬಳಿಕ, ಸೀತೆ, ರಾಮ ಇತ್ಯಾದಿ ಆಯಾ ವಿಶೇಷ ವ್ಯಕ್ತಿ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಸಾಮಾನ್ಯಾಕಾರದಿಂದ ಎಂದರೆ ಸ್ತ್ರೀತ್ವ ಪುರುಷತ್ವ ಇತ್ಯಾದಿ ಈ ರೂಪದಿಂದ ಯಾವ ಪ್ರತೀತಿಯಾಗುವುದೊ ಅದು ಭಾವಕತ್ವವು. ಆಯಾ ವಿಶೇಷಾಂಶವು ಹೋಗಿ ಈ ಮೇರೆಗೆ ಸಾಧಾರಣ ಸ್ವರೂಪವು ಬಂದ ತರುವಾಯ ಸರ್ವಸಾಧಾರಣವಾದ ವಿಭಾವಗಳಿಂದ ಸಹೃದಯರು ಸ್ಥಾಯಿಯನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸುವರು. ಇದು ಭೋಜಕತ್ವವು. ಇದೇ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಯು.

ರಸಾಸ್ವಾದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಈಗ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಯಾವ ಮೂರು ಮತಗಳಿರುವವೊ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯ ಮತವು ಸಾಮಾಜಿಕರಲ್ಲಿ ರಸಪ್ರತೀತಿ

ಉಂಟಾಗುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಕುರಿತು ತೋರಿಸಿದ ಮಾರ್ಗವು ಆದಷ್ಟು ಸರಳವಾಗಿದೆಯಾದರೂ ಭಾವಕತ್ವ ಭೋಜಕತ್ವಗಳೆಂಬ ಅತಿರಿಕ್ತ ಸಾಧನಗಳನ್ನು ನಿಷ್ಕಾರಣವಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೊಂದು ಚಿಕ್ಕ ಕೊರತೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟಲ್ಲಿ, ಈ ಮತವು ಅಭಿನವಗುಪ್ತಪಾದಾಚಾರ್ಯರ ಮತಕ್ಕೆ ಅಷ್ಟೊಂದು ಅಸಂಬದ್ಧವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತಪಾದಾಚಾರ್ಯರ ಮತವು ಸಂಕ್ಷೇಪದಿಂದ ಮುಂದಿನಂತಿರುವುದು. ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಲಲನಾದಿಕ ಯಾವ ಯಾವ ಕಾರಣಗಳಿರುವವೊ ಅವುಗಳಿಂದ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಭ್ಯಾಸವು ಹೆಚ್ಚು ಸಮಯದಿಂದ ಜನಗಳಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದೇ ಇರುವುದು. ಇಂಥ ಅಭ್ಯಾಸವುಳ್ಳವರು — ಕಾರಣ, ಕಾರ್ಯ, ಸಹಕಾರಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಲೌಕಿಕ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಅವುಗಳಿಗೆ ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವ, ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವ ಇತ್ಯಾದಿ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಕೊಡುವರು. ಈ ವಿಭಾವಾದಿಗಳು ನನ್ನವಲ್ಲ, ಶತ್ರುವಿನವಲ್ಲ, ಬೇರೆಯವನವೂ ಅಲ್ಲ, ಎಂದು ತಿಳಿಯುವುದರಿಂದ ಅವುಗಳ ಸಂಬಂಧ ವಿಶೇಷಗಳನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಿದಂತೆಯೂ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ, ಬಿಟ್ಟಂತೆಯೂ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಬೇರೆ ಮಾತಿನಿಂದ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಆ ವಿಭಾವ ಮೊದಲಾದವುಗಳು ಎಲ್ಲರಿಗೆ ಸಮಾನವಾಗುವವು. ಈ ರೀತಿಯಿಂದ ಸಾಧಾರಣೀಕೃತವಾದ ವಿಭಾವಾದಿಗಳಿಂದ ಸ್ಥಾಯಿಯು — ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ ವಾಸನಾರೂಪವಾಗಿ ಮೊದಲೆ ಇದ್ದ ಸ್ಥಾಯಿಯು— ರಸಾಸ್ವಾದಕನಿಗೆ ತನ್ನದೆ ಆಕಾರವೊ ಅಥವಾ ತನ್ನಿಂದ ಅಭಿನ್ನವೊ ಎಂಬಂತೆ ತೋರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಈ ರೀತಿಯಿಂದ ಸ್ಥಾಯಿಯು ತೋರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ರಸಾಸ್ವಾದಕನಿಗೆ ಇತರ ಎಲ್ಲ ಸಂಗತಿಗಳು ಸಂಪೂರ್ಣ ವಿಸ್ಮೃತವಾಗುವವು. ಪಾನಕದಲ್ಲಿ ಏಲಕ್ಕಿ, ಕಾಳುಮೆಣಸು, ಸಕ್ಕರೆ, ಪಚ್ಚಕರ್ಪೂರ, ನಿಂಬೆಹುಳಿ ಈ ಐದು ಜೀನಸುಗಳಿರುವುದಾದರೂ ಇವುಗಳ ಮೇಲನದಿಂದ ಆ ಪಾನಕಕ್ಕೆ ಹೇಗೆ ಒಂದು ನವೀನವಾದ ರುಚಿಯು ಬರುವುದೋ ಹಾಗೆಯೆ ವಿಭಾವಾದಿಗಳು ಸಮ್ಮಿಳಿತವಾದಲ್ಲಿ ಆವವುಗಳ ಬೇರೆಬೇರೆ ಸ್ವರೂಪದ ಆಸ್ವಾದವು ಹೋಗಿ ಅಲೌಕಿಕವಾದ ಮತ್ತು ಚಮತ್ಕಾರಿಯಾದ ನವೀನ ಆಸ್ವಾದವು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು. ಇದನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸುವಾಗ–ಆ ರಸವು ಸರ್ವಾಂಗವನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸಿ, ಹೃದಯವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವಾಗ–ತನ್ನ ಎದುರಿನಲ್ಲಿ ಮೂರ್ತಿಮತ್ತಾಗಿ ಆ ರಸವೆ ಸ್ಫುರಣ ಹೊಂದುವಾಗ–ಆಸ್ವಾದಕನಿಗೆ ಬೇರೆ ಎಲ್ಲವು ವಿಸ್ಮೃತವಾಗಿ ಹೋಗುವುದು. ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವ ಯೋಗಿಯು ಅಥವಾ ಸ್ಥಿರಪ್ರಜ್ಞನು ಬ್ರಹ್ಮಾತಿರಿಕ್ತವಾದುದನ್ನೆಲ್ಲ ಮರೆತುಬಿಟ್ಟು ಕೇವಲ ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದಾಸ್ವಾದವನ್ನೆ ಹೇಗೆ ಅನುಭವಿಸುವನೋ ಹಾಗೆಯೆ ಶೃಂಗಾರಾದಿಕ ಅಲೌಕಿಕ ಚಮತ್ಕಾರಿಯಾದ ರಸವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವವನು ರಸಾತಿರಿಕ್ತವಾದ ಯಾವತ್ತು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಮರೆತು ಕೇವಲ ರಸಾಸ್ವಾದದಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನವಾಗುವನು.

ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದುವಾಗ ಅಥವಾ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ರಸದ ಯಾವ ಆಸ್ವಾದ ಉಂಟಾಗುವುದೊ ಆ ವಿಷಯವಾಗಿ ಪ್ರಾಚೀನರ ಮತಗಳನ್ನು ಮೇಲೆ ತೋರಿಸಿದೆವು. ಇನ್ನು ಈ ರಸಗಳೆಷ್ಟು, ರಸಗಳ ಅನಂತರ ಆಸ್ವಾದ ವಿಷಯವಾಗತಕ್ಕವುಗಳು ಯಾವವು ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವುದು ಕ್ರಮಪ್ರಾಪ್ತವಾಗಿದೆಯಾದರೂ ರಸಾನುಭವವನ್ನು ಕುರಿತು ಆಧುನಿಕಪದ್ಧತಿಗನು ಸಾರವಾಗಿ ಎರಡು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳಬೇಕೆಂದಿದ್ದೇವೆ. ಶಬ್ದ, ಸ್ಪರ್ಶ, ರೂಪ ಇತ್ಯಾದಿ ವಿಷಯಗಳ ಜ್ಞಾನ ಉಂಟಾಗುವಂತೆ, ರಸಜ್ಞಾನ ಕೂಡ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಶಬ್ದಾದಿಗಳ ಜ್ಞಾನಕ್ಕೂ, ರಸಜ್ಞಾನಕ್ಕೂ ಬಹಳ ಅಂತರವಿದೆ. ಶಬ್ದಾದಿಗಳು ಕಿವಿ, ತ್ವಕ್, ಕಣ್ಣು ಮೊದಲಾದ ಬಾಹ್ಯ ಇಂದ್ರಿಯಗಳಿಂದ ತಿಳಿಯಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ರಸವು ಬಾಹ್ಯೇಂದ್ರಿಯಗಳಿಂದ ಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂತರಿಂದ್ರಿಯವಾದ ಅಂತಃಕರಣವು ರಸದ ರುಚಿಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವುದು. ಈಗ "ಶಬ್ದಸ್ಪರ್ಶಾದಿಗಳನ್ನು ಹೊರಗಿನ ಇಂದ್ರಿಯಗಳಿಂದ ನಾವು ಸೇವಿಸುತ್ತೇವಾದರೂ ಅವುಗಳಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಆನಂದದ ಆಸ್ವಾದವು ಅಂತಃಕರಣಕ್ಕೇನೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಆನಂದದ ಆಸ್ವಾದವು ರಸಾನುಭವವೆ ಅಲ್ಲವೆ," ಎಂದು ಹಲವರು ನೆನೆಸಬಹುದು. ಹೊರಗಿನ ಇಂದ್ರಿಯಗಳು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಸೇವಿಸುವುದಾದರೆ, ಒಳಗಿನ ಇಂದ್ರಿಯವಾದ ಹೃದಯವು ಆನಂದವೃತ್ತಿಯ ಅನುಭವವನ್ನು ತೆಕ್ಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಸುಖದುಃಖಗಳ ಅನುಭವವಾದರೂ ಮನಸ್ಸಿಗೆನೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಮೇರೆಗೆ ಸುಖ, ದುಃಖ, ಹರ್ಷ, ವಿಷಾದ ಮೊದಲಾದವುಗಳು ಮನಸ್ಸಿನ ಮುಖಾಂತರ ಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗುತ್ತವಾದರೂ ರಸಾನುಭವಕ್ಕೂ, ಶಬ್ದಸ್ಪರ್ಶಾದಿ ವಿಷಯಗಳಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಹರ್ಷವಿಷಾದಗಳ ಅನುಭವಕ್ಕೂ ತುಂಬಾ ತಾರತಮ್ಯವಿದೆ. ಒಬ್ಬನು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವಾಗ ಅವನ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಆಗತಕ್ಕ ಹರ್ಷವಿಷಾದ ರೂಪವಾದ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೂಪದಿಂದ ಮುದ್ರಿತವಾಗುತ್ತವೆ. ಶ್ರವ್ಯ, ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿರುವ ರಸವನ್ನು ಸೇವಿಸುವಾಗ ಸಾಮಾಜಿಕನು ಕೇವಲ ಆನಂದವನ್ನೆ ಅನುಭವಿಸುವನು. ಲೋಕದೊಳಗಿನ ವಿಷಯಗಳು ಇಷ್ಟಾನಿಷ್ಟವಾದವುಗಳಿವೆ. ರತ್ನಮಾಲೆಯು ಇಷ್ಟವಾದುದರಿಂದ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವದು. ಸರ್ಪವು ಅನಿಷ್ಟವಾದುದರಿಂದ ಭಯಕಂಪಾದಿಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವುದು. ರಸಗಳಲ್ಲಿ ರೌದ್ರ, ಭಯಾನಕ, ಬೀಭತ್ಸ ಮುಂತಾದವು ಅನಿಷ್ಟವೆಂದು ತೋರಿದರೂ, ಅವುಗಳಿಂದ ಆನಂದವೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಸರ್ಪದ್ದಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಬೇರೆ ಅನಿಷ್ಟ ವಸ್ತುವಿನದಾಗಲಿ ಒಂದು ಸಾರೆ ಕಟು ಅನುಭವ ಬಂದರೆ ಪುನಃ ಅದರ ಹಾದಿಗೆ ಯಾರೂ ಹೋಗಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ರೌದ್ರ, ಭಯಾನಕ, ಕರುಣ ಮುಂತಾದ ಯಾವ ರಸವೆ ಆಗಲಿ, ಅದನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸುವಾಗ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಆಯಾ

ವೃತ್ತಿಗಳು ಉಕ್ಕಿಬರುತ್ತವೆಯಾದರೂ, ಪುನಃ ಪುನಃ ಆ ರಸವನ್ನು ಸೇವಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಸ್ತುವು ಅನಿಷ್ಟವಾದುದು ಎಂದು ಒಮ್ಮೆ ತಿಳಿದಬಳಿಕ ಅದನ್ನು ಯಾರೂ ಮೂಸಿ ಕೂಡ ನೋಡುವುದಿಲ್ಲ. ರಸಗಳ ಸಂಗತಿಯು ಹಾಗಲ್ಲ. ರಾಜ್ಯಾಭಿಷೇಕಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧನಾದ ರಾಮನು, ಕೂಡಲೆ ಸೀತೆಯೊಡನೆ ವಲ್ಕಲಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿ ಕಾಡಿನ ದಾರಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದನು. ರತ್ನಖಚಿತಸುವರ್ಣಮಯ ಸಿಂಹಾಸನದ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತಿದ್ದ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನು, ಅಂತ್ಯಜನ ದಾಸನಾಗಿ ಸ್ಮಶಾನದಲ್ಲಿ ಚಿತೆಯ ಕಟ್ಟಿಗೆಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಡಹತ್ತಿದನು. ಈ ಎರಡು ದೃಶ್ಯಗಳು, ಪ್ರತಿಭಾಸಂಪನ್ನನಾದ ಕವಿಯಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದುದಾದರೆ, ಸಾಮಾಜಿಕರ ಅಂತಃಕರಣಗಳನ್ನು ದುಃಖದಿಂದ ಕರಗಿಸಿಬಿಡುವಷ್ಟು ಅವು ಹೃದಯದ್ರಾವಕವಾಗದೆ ಇರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಸಾಮಾಜಿಕರ ಅಂತಃಕರಣಗಳನ್ನು ಅಲುಗಿಸಿ, ಕೊರಳ ನರೆಬಿಗಿಯು ವಂತೆಯೂ, ಕಣ್ಣೀರು ಸುರಿಸುವಂತೆಯೂ ಮಾಡಿದ ಯಾವ ಈ ಕೃತಿಗಳಿವೆಯೊ ಅವುಗಳನ್ನು ಸಹೃದಯರು ಪುನಃ ಪುನಃ ಆಸ್ವಾದಿಸುವ ಕಾರಣವೇನು? ಮೇಲಿನ ಉದಾಹರಣಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದುದಂತೆ ಸರ್ಪದ ಘೋರಸ್ವಭಾವದ ಅನುಭವವು ಬಂದ ಬಳಿಕ ಅದನ್ನು ಆವರ್ತಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಯಾರಾದರೂ ಯತ್ನಿಸುವರೆ? ಇಲ್ಲ. ಇದು ಏನನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದು? ಯಾವಾಗ ಒಂದು ವಿಷಯವು ದುಷ್ಪರಿಣಾಮಕರ ವಾದುದರಿಂದ ದುಃಖಕರವೆಂದು ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುವುದೊ ಆಗ ಅದನ್ನು ತಿರುತಿರುಗಿ ಯಾರೂ ಆಶ್ರಯಿಸಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಶೋಕರಸವು ದುಃಖಕರವಾದುದಾದರೆ, ಮೇಲಿನ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮದಂತೆ ಅದರ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕನಿಗೆ ಹೇಗೆ ಪುನಃ ಪುನಃ ಪ್ರೇಮ ಹುಟ್ಟುತಿತ್ತು? ಶೃಂಗಾರ, ಶಾಂತ, ವೀರ ಇತ್ಯಾದಿ ಇತರ ರಸಗಳು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ಅಪ್ರಿಯವಲ್ಲ, ಒಳ್ಳೆಯವು ಎಂಬುದರಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಎಷ್ಟೋ ಸಾರಿ ಆನಂದದಿಂದ ಅನುಭವಿಸಿಯಾನು. ಆದರೆ ಮೇಲೆ ತೋರಿಸಿದುದಂತೆ ಶೋಕರಸಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ವಿಮುಖತೆ—ಅರುಚಿ—ಉಂಟಾಗಬೇಕಿತ್ತು, ಅಲ್ಲವೆ? ಪರಂತು, ಶೋಕರಸವನ್ನು (ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದದಿಂದ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಕರುಣರಸವನ್ನು)–ಇತರ ರಸಗಳಿಗಿಂತ ಒಂದು ತೂಕ ಹೆಚ್ಚೆ ಎನ್ನಬಹುದು.— ಆಸ್ವಾದಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಮಿಕ ಶ್ರೋತೃಗಳು ತತ್ಪರರಾಗುವರು. ಇದರ ಮೇಲಿಂದ ರಸಾನುಭವವು ಪರಮಾನಂದವನ್ನೆ ಉಂಟುಮಾಡುವುದಲ್ಲದೆ, ದುಃಖಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಲ್ಲವೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಉತ್ತಮವಾದ ಮಾವಿನ ಹಣ್ಣನ್ನು ತಿನ್ನಲಿ, ಸರ್ವಸುಂದರವಾದ ವಸ್ತುವನ್ನು ನೋಡಲಿ, ಇಂಪಾದ ಗಾನವನ್ನು ಕೇಳಲಿ ಇವುಗಳಿಂದ ಸುಖವೂ, ಆನಂದವೂ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುತ್ತವೆ ಎಂಬುದು ಸುಳ್ಳಲ್ಲ. ಈ ಸುಖಾನಂದದ ಪ್ರಾಪ್ತಿಗೂ, ರಸಾನುಭವದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ಸುಖಾನಂದದ ಪ್ರಾಪ್ತಿಗೂ ತಾರತಮ್ಯವಿದೆ ಎಂದು ಮೇಲೆ

ವಿಧಿಸಿದುದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಾದ ಕಾರಣವನ್ನು ತೋರಿಸಬಹುದು. ಮೇಲಿನ ಮೂರು ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳಲ್ಲಿ ಮಾವಿನ ಹಣ್ಣು, ರೂಪ, ಧ್ವನಿ ಇವು ಯಥಾರ್ಥವಾಗಿ ಇದ್ದು ಆಸ್ವಾದಕನಲ್ಲಿ ಆನಂದವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತವೆ. ರಸಾನುಭವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವಸ್ತುಭೂತವಾದ ಯಾವ ಪದಾರ್ಥವೂ ಇರದು. ಕವಿಕಲ್ಪನಾಚಾತುರ್ಯದಿಂದ ಎಲ್ಲವೂ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ—ಮೂರ್ತಿಮತ್ತಾಗಿ—ಇದ್ದಂತೆ ತೋರಿ, ಈ ತೋರಿಕೆಯ (ಆಭಾಸಮಯ) ಸಮುದ್ರದಲ್ಲಿಯೇ ಸಾಮಾಜಿಕಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಅಥವಾ ವಾಚಕನು ತೇಲುತ್ತಿರುವನು! ಬೇರೆ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಅದು ಸತ್ಯ ಮೃಗವು, ಇದು ಮಾಯಾಮೃಗವು! ಎಂದ ಮೇಲೆ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಅಭ್ಯಂತರವಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಇನ್ನು ಬೇರೆ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಸೂಚಿಸುವ ಆಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಸಾರಾಂಶ, ಯಾವ ಕವಿರಚನೆಯು ಅಪೂರ್ವವಾದ ರುಚಿಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಿ ತನ್ನ ಆಸ್ವಾದದಲ್ಲಿ ಜನರನ್ನು ಮುಳುಗಿಸಿಬಿಡುವುದೊ ಅದರಲ್ಲಿ ರಸವು ತುಂಬಿಕೊಂಡಿರುವುದೆಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು.

ರಸದಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ, ಹಾಸ್ಯ, ಕರುಣ, ರೌದ್ರ, ವೀರ, ಭಯಾನಕ, ಬೀಭತ್ಸ, ಅದ್ಭುತ ಮತ್ತು ಶಾಂತವೆಂಬುದಾಗಿ ಒಂಭತ್ತು ಪ್ರಕಾರಗಳಿವೆ. ಈ ಒಂಭತ್ತು ತರದ ರಸಗಳಲ್ಲಿ ಶಾಂತವು ಅಭಿನೇಯವಲ್ಲ, ಆದುದರಿಂದ ಅದು ರಸವಲ್ಲವೆಂದು ಹಲವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುವರು. ತಥಾಪಿ, ಇತರ ರಸಗಳಂತೆ ಅದು ಸಹ ಅಭಿನೇಯವಾಗುತ್ತದೆಂದು ಮಿಕ್ಕವರ ಅಂಬೋಣವಿದೆ. ಈ ಅಂಬೋಣವೆ ಬಹು ಮಾನ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅದುಕಾರಣ ರಸಗಳು ಒಂಭತ್ತಿವೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದೆವು.

ಈ ಪರಿಶಿಷ್ಟದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದುದಂತೆ ಆಯಾ ರಸಗಳ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಗಳನ್ನು ಮುಂಚೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸೋಣ. ರತಿ, ಹಾಸ, ಶೋಕ, ಕ್ರೋಧ, ಉತ್ಸಾಹ, ಭಯ, ಜುಗುಪ್ಸೆ, ವಿಸ್ಮಯ ಮತ್ತು ನಿರ್ವೇದ ಇವು ಒಂಭತ್ತು ಶೃಂಗಾರಾದಿ ರಸಗಳಿಗೆ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಗಳು. ಅನುಕೂಲವಾದ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸು ಮಗ್ನವಾಗುವುದು ರತಿ. ಮುಖ, ಅವಯವ ಇತ್ಯಾದಿ ವಿಕಾರಗಳನ್ನು ಕಂಡು ಚಿತ್ತವು ವಿಕಾಸಹೊಂದುವುದು (ಅರಳುವುದು) ಹಾಸವು. ಇಷ್ಟ ವಸ್ತುವಿನ ನಾಶ ಮುಂತಾದುದರಿಂದ ಚಿತ್ತಕ್ಕೆ ದುಃಖವುಂಟಾಗುವುದು ಶೋಕವು. ಪ್ರತಿಕೂಲ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಅಪಕಾರಮಾಡಲು ಹಟವು ಹುಟ್ಟುವುದು ಕ್ರೋಧವು. ಕಾರ್ಯಾರಂಭಗಳಲ್ಲಿ ಅತಿ ಸ್ಥಿರವಾದ ಮತ್ತು ಬಹು ವೇಗವುಳ್ಳ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯು ಉತ್ಸಾಹವು. ಕೋಪಿಷ್ಠನ ಕೋಪದಿಂದ ಉಂಟಾದ ಚಿತ್ತದ ಭಯರೂಪವಾದ ದ್ವೇಷವು ಭಯವು. ದೋಷಗಳನ್ನು ಕಾಣುವುದರಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ನಿಂದೆಯು ಜುಗುಪ್ಸೆಯು. ವಸ್ತುವಿನ ಪ್ರಭಾವ, ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಮೊದಲಾದುವುಗಳಿಂದ ಚಿತ್ತವು ವಿಸ್ತಾರವಾಗುವುದು ವಿಸ್ಮಯವು. ತತ್ವಜ್ಞಾನ, ಆಪತ್ತು, ದೀನತ್ವ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಂದ ತನ್ನನ್ನು ಜರಿದುಕೊಳ್ಳುವುದು ನಿರ್ವೇದವು.

ಶೃಂಗಾರರಸಕ್ಕೆ ರತಿ ಸ್ಥಾಯಿಯು. ಹಾಸ್ಯರಸಕ್ಕೆ ಹಾಸವು ಸ್ಥಾಯಿಯು. ಕರುಣಾರಸಕ್ಕೆ ಶೋಕವು ಸ್ಥಾಯಿಯು. ರೌದ್ರಕ್ಕೆ ಕ್ರೋಧವು ಸ್ಥಾಯಿಯು. ವೀರರಸಕ್ಕೆ ಉತ್ಸಾಹ, ಭಯಾನಕ ರಸಕ್ಕೆ ಭಯ, ಬೀಭತ್ಸರಸಕ್ಕೆ ಜುಗುಪ್ಸೆ, ಅದ್ಭುತರಸಕ್ಕೆ ವಿಸ್ಮಯ ಮತ್ತು ಶಾಂತರಸಕ್ಕೆ ನಿರ್ವೇದ ಈ ಮೇರೆಗೆ ಒಂದೊಂದಕ್ಕೆ ಒಂದೊಂದು ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿದೆ.

ಶೃಂಗಾರಸಲ್ಲಿ ಸಂಭೋಗ, ವಿಪ್ರಲಂಭವೆಂಬುದಾಗಿ ಪುನಃ ಒಳಭೇದಗಳಿವೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರಾದಿ ನವರಸಗಳ ಉದಾಹರಣಗಳನ್ನು ಸಮನ್ವಯಿಸಿ ತೋರಿಸುವೆವು.

೧. ಶೃಂಗಾರರಸ: — (ಮೇಘದೂತದಲ್ಲಿ) ನಾಯಕನಾದ ಯಕ್ಷನು ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಗೆ ಸಂದೇಶವನ್ನು ಕಳುಹಿಸುವಾಗ ಮುಂದಿನಂತೆ ಹೇಳುವನು:— "ಪ್ರಿಯೆ, ನಿನ್ನನ್ನು ಒಂದು ಶಿಲೆಯ ಮೇಲೆ ಬಣ್ಣದ ಕಲ್ಲುಗಳಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸಲು ಸಂಕಲ್ಪಿಸಿದೆನು. ಆ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ನೀನು ಪ್ರಣಯಕುಪಿತಳಾಗಿದ್ದಿ, ನಿನ್ನ ಕಾಲುಗಳಿಗೆ ನಾನು ಎರಗಿರುವೆನು ಎಂದು ತೋರಿಸಲು ಸಂಕಲ್ಪಿಸಿ ಯಾವಾಗ ಈ ಚಿತ್ರಕರ್ಮವನ್ನು ಆರಂಭಿಸತೊಡಗಿದನೊ ಆಗ, ಅಯ್ಯೋ! ವಿಧಿಯೆ ನನ್ನ ಕಣ್ಣುಗಳು ಕಂಬನಿಗಳಿಂದ ತುಂಬಿಹೋದವು. ಮತ್ತು ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬಿಡಿಸಲು ಅದರಿಂದ ಅಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು! ಕ್ರೂರನಾದ ಕೃತಾಂತನು ನಮ್ಮಿಬ್ಬರ ಸಂಗಮವನ್ನು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಸಹಿಸುವುದಿಲ್ಲವಲ್ಲ!" ಯಕ್ಷನ ಈ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಅವನು ಪ್ರಿಯಾಸಂಗಮದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಉತ್ಸುಕನಾಗಿದ್ದಾನೆ, ಎಂಬುದು ತೋರುವುದು. ಈ ಉದಾಹರಣದಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆಯು ಆಲಂಬನವು, ಪ್ರಣಯಕೋಪ ಉದ್ದೀಪನವು, ಕಾಲಿಗೆ ಎರಗುವುದು ಅನುಭಾವವು. ರತಿ ಸ್ಥಾಯಿಯು. (ಇದು ಶಾಪಹೇತುಕವಾದ ವಿಪ್ರಲಂಭ ಶೃಂಗಾರವು. ಆಲಂಬನ ಉದ್ದೀಪನಾದಿಗಳ ಅರ್ಥವನ್ನು ಈ ಪ್ರಕರಣದ ಆದಿಯಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಅದನ್ನು ವಾಚಕರು ಮರೆಯಕೂಡದು.)

೨. ಹಾಸ್ಯರಸ: — ರಾಮಜೋಶಿಯನ್ನು ಉಪಹಾಸ ಮಾಡುವ ಯಾರೊ ಒಬ್ಬನು ರಾಮಜೋಶಿಯ ಅಂಬೋಣವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. "ಸೂಳೆಯು ವೀಳೆಯವನ್ನು ಜಗಿದುಳಿದ ಉಚ್ಛಿಷ್ಟವನ್ನು ಮುಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ತಕ್ಕೊಂಡು ಪ್ರೋಕ್ಷಣಮಂತ್ರಪೂತವಾದ ನನ್ನ ಮಸ್ತಕದ ಮೇಲೆ 'ಥೂ' ಎಂದು ಶಬ್ದಮಾಡಿ ಎಸೆದಳು! ಅಯ್ಯೋ! ವಿಧಿಯೆ! ನಾನು ಸತ್ತೆನಲ್ಲವೆ! ನನ್ನ ಪವಿತ್ರವಾದ ಮಸ್ತಕವು ಇಂದು ಭ್ರಷ್ಟವಾಯಿತಲ್ಲ?" ಎಂದು ರಾಮಜೋಶಿಯು ಅಳುತ್ತಿರುವನು. ಈ ಉದಾಹರಣದಲ್ಲಿ ಮಡಿಯ ಅಭಿಮಾನಿಯಾದ ರಾಮಜೋಶಿಯು ಆಲಂಬನವು. ಅವನ ರೋದನವು ಉದ್ದೀಪನವು. ಮಂದಹಾಸ, ಅತಿಹಾಸ ಇತ್ಯಾದಿಕಗಳು ಅನುಭಾವಗಳು. ಹಾಸವು ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವು.

೩. ಕರುಣರಸ:—ಪೌರಸ್ತ್ರೀಯ ರೋದನದ ವರ್ಣನವು. "ಅಯ್ಯೋ! ತಾಯಿಯೆ! ತ್ವರೆಯಿಂದ ಹೊರಬಿದ್ದೆ ಎಲ್ಲಿ? ಏನಿದು? ಅಯ್ಯೋ! ದೇವತೆಗಳೆ! ಧಿಕ್ಕಾರವಿರಲಿ! ಆ ಆಶೀರ್ವಾದಗಳು ಎಲ್ಲಿ! ಈ ಪ್ರಾಣಗಳಿಗೆ ಧಿಕ್ಕಾರವಿರಲಿ! ವಜ್ರಪಾತರೂಪವಾದ ಅಗ್ನಿಯೆ ಬಿದ್ದಿದೆ! ಕಣ್ಣುಗಳು ಸುಟ್ಟುಹೋದವು. ಅಯ್ಯೋ! ಈ ರೀತಿಯಿಂದ ಘರ್ಘರ ಶಬ್ದದಿಂದಲೂ, ಬಾಷ್ಪಗಳಿಂದಲೂ ಕೂಡಿದ ಪೌರಾಂಗನೆಯರ ರೋದನವಾಕ್ಯಗಳು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕೂಡ ಅಳುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ! ಗೋಡೆಗಳನ್ನು ಸಹ ಚೂರುಚೂರಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತವೆ!" ಈ ಉದಾಹರಣದಲ್ಲಿ ಮೃತನಾಯಿಕೆ ಆಲಂಬನವು, ಅವಳ ದಹನ ಉದ್ದೀಪನವು, ರೋದನ ಅನುಭಾವವು, ದೈನ್ಯಾದಿಗಳು ಸಂಚಾರಿಭಾವಗಳು, ಶೋಕವು ಸ್ಥಾಯಿಯು.

೪. ರೌದ್ರರಸ:—ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ:—"ನನ್ನ ತಂದೆಯಾದ ದ್ರೋಣಾಚಾರ್ಯನ ಕೊಲೆ ಎಂಬ ಈ ಮಹಾಪಾತಕವನ್ನು ಆಯುಧಪಾಣಿಗಳೂ, ಮರ್ಯಾದೆ ಇಲ್ಲದವರೂ, ಮನುಷ್ಯಪಶುಗಳೂ ಆದ ಯಾವ ಯಾವ ಜನರು ಮಾಡಿರುವರೊ, ಅನುಮತಿಸಿರುವರೊ, ನೋಡಿರುವರೊ ಅಂಥ ಎಲ್ಲರನ್ನು— ಭೀಮ, ಅರ್ಜುನ, ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಕೃಷ್ಣ ಈ ಎಲ್ಲರನ್ನು—ಕೊಂದು ಅವರ ರಕ್ತಮೇದಸ್ಸು, ಮಾಂಸಗಳಿಂದ ಈ ನಾನು ದಿಗ್ದೇವತೆಗಳಿಗೆ ಬಲಿಕೊಡುವೆನು" ಈ ಉದಾಹರಣದಲ್ಲಿ ಅಪಕಾರಿಗಳಾದ ಅರ್ಜುನಾದಿಕರು ಆಲಂಬನ, ಪಿತೃವಧೆ ಉದ್ದೀಪನ, ಬಲಿದಾನರೂಪ ಘೋರ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆ ಅನುಭಾವ, ಆತ್ಮಸ್ತುತಿರುವವು ಸಂಚಾರಿಭಾವ ಮತ್ತು ಕ್ರೋಧವು ಸ್ಥಾಯಿಯು.

೫. ವೀರರಸ:—ಇಂದ್ರಜಿತ್ತು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ:—"ಕ್ಷುದ್ರಕಪಿಗಳೆ! ಭಯವನ್ನು ಬಿಡಿರಿ. ಇಂದ್ರನ ಐರಾವತದ ಕುಂಭಸ್ಥಳವನ್ನು ಭೇದಿಸಿದ ಈ ಬಾಣಗಳು ನಿಮ್ಮಂಥ ಜಡಪ್ರಾಣಿಗಳ ಶರೀರಗಳ ಮೇಲೆ ಬೀಳಲು ಲಜ್ಜಿಪಡುತ್ತವೆ! ಸುಮಿತ್ರೆಯ ಮಗನೆ! (ಲಕ್ಷ್ಮಣನೆ!) ನಿಲ್ಲು! ನನ್ನ ಸಿಟ್ಟಿಗೆ ನೀನು ಪಾತ್ರನಲ್ಲ! ನಾನು ಮೇಘನಾದನು! ತನ್ನ ಭ್ರುಕುಟಿಯ ಭಂಗದಿಂದ ಯಾವಾತನು ಸಮುದ್ರವನ್ನು ನಿಯಮಿಸಿರುವನೊ ಅಂಥ ರಾಮನೆಲ್ಲಿದ್ದಾನೆಂಬುದನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಿದ್ದೇನೆ." ಇದರಲ್ಲಿ ರಾಮನು ಆಲಂಬನವು, ಸಮುದ್ರಬಂಧನ ಉದ್ದೀಪನವು, ಕ್ಷುದ್ರರಲ್ಲಿ ಉಪೇಕ್ಷೆ ಪರಾಕ್ರಮಶಾಲಿಯಾದ ರಾಮನಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧೆ ಇವು ಅನುಭಾವಗಳು, ಗರ್ವ ವ್ಯಭಿಚಾರಿಭಾವ, ಮತ್ತು ಉತ್ಸಾಹ ಸ್ಥಾಯಿಯು.

೬. ಭಯಾನಕರಸ:—ಮೃಗಬೇಟೆಗೆ ಹೊರಟ ದುಷ್ಯಂತನು ಒಂದು ಮೃಗವನ್ನು ಕಂಡು ಸೂತನೊಡನೆ ಹೇಳುವ ಮಾತು:—"ನೋಡು! ಹಿಂದಿನಿಂದ ಓಡಿಬರುತ್ತಿರುವ ರಥದ ಕಡೆಗೆ ಕುತ್ತಿಗೆಯನ್ನು ಓರೆಯಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು

ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನಿಟ್ಟ ಈ ಮೃಗವನ್ನು ನೋಡು, ಬಾಣವು ಬಿದ್ದೀತೆಂಬ ಭಯದಿಂದ ಸ್ಥೂಲವಾದ ಹಿಂಭಾಗದಿಂದ ಶರೀರದ ಪೂರ್ವಭಾಗವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿಕೊಂಡಿರುವಂತೆಯೂ, ಓಟದ ಪರಿಶ್ರಮದಿಂದ ಬಾಯಿತೆರೆದು, ಸ್ವಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪ ತಿಂದ ದರ್ಭೆಗಳನ್ನು ಆ ಬಾಯಿಯಿಂದ ದಾರಿಯ ಮೇಲೆ ಉದುರಿಸುತ್ತಲೂ ಓಡಿಬರುವ ಈ ಮೃಗವನ್ನು ನೋಡು! ಇದು ಭೂಮಿಗಿಂತ ಆಕಾಶದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಓಡುತ್ತಿದೆ." ಇದರಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನಿಂದ ಬರುವ ರಥವು ಅಥವಾ ರಾಜನು ಆಲಂಬನ, ಬಾಣಪಾತವು ಉದ್ದೀಪನ, ಕುತ್ತಿಗೆಯನ್ನು ಓರೆಯಾಗಿ ಮಾಡುವಿಕೆ, ಓಟ ಇವು ಅನುಭಾವಗಳು, ಸಂಶಯ, ತ್ರಾಸ ಇವು ಸಂಚಾರಿಗಳು, ಭಯ ಸ್ಥಾಯಿಯು.

೭. ಬೀಭತ್ಸರಸ:—ಸ್ಮಶಾನವಾಸಿಯೂ, ಪ್ರೇತಭೋಜಿಯೂ ಆದ ಪ್ರೇತರಂಕನನ್ನು ಕಂಡು ಹೇಳುವ ಮಾತು:—"ಈ ಪ್ರೇತರಂಕನು (ದರಿದ್ರನು) ಮೊದಲು ಚರ್ಮವನ್ನು ಕಿತ್ತು ಕಿತ್ತು, ಅನಂತರ ಬಹು ಸ್ಥೂಲವಾದ ಸ್ಕಂಧಗಳಲ್ಲಿಯ ಮತ್ತು ತೊಡೆಗಳಲ್ಲಿಯ ದುರ್ಗಂಧಿ ಮಾಂಸವನ್ನು ಜಗಿದು ಜಗಿದು, ಆ ಮೇಲೆ ಪ್ರೇತಶರೀರದ ಇತರ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿರತಕ್ಕ ಅಥವಾ ಮಸ್ತಕದಲ್ಲಿರತಕ್ಕ ಎಲುಬುಗಳನ್ನು ಮೆಲ್ಲ ಮೆಲ್ಲಗೆ ತಿನ್ನಹತ್ತಿದ್ದಾನೆ." ಪ್ರೇತರಂಕನು ಆಲಂಬನ, ಮಾಂಸಭೋಜನ, ಉದ್ದೀಪನ ಇದನ್ನು ನೋಡಿದವನ ಮೂಗು ಮುರಿಯುವಿಕೆ ಮುಖತಿರುಗಿಸುವಿಕೆ, ಉಗುಳು ಇವು ಅನುಭಾವಗಳು, ಉದ್ವೇಗ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಸಂಚಾರಭಾವಗಳು, ಜುಗುಪ್ಸೆ ಸ್ಥಾಯಿಯು.

೮. ಅದ್ಭುತರಸ:—ವಾಮನನನ್ನು ನೋಡಿ ಬಲಿಯ ಮಾತು:—"ಅಹಹಾ! ಏನಾಶ್ಚರ್ಯಕರವಾದ ನೂತನ ಅವತಾರವಿದು! ಈ ಕಾಂತಿಯನ್ನು ಏನೆಂದು ವರ್ಣಿಸಲಿ! ವೇಷ ಮೊದಲಾದ ಈ ಪ್ರಕಾರವು ಅಪೂರ್ವವಾದುದು! ಈ ಧೈರ್ಯವು ಲೋಕೋತ್ತರವಾದುದು! ಪ್ರಭಾವವು ಅವರ್ಣನೀಯವಾದುದು! ಈ ಆಕೃತಿಯು ಅನಿರ್ವಚನೀಯವಾದುದು! ಈ ಸೃಷ್ಟಿಯು ನೂತನವೆ ಸರಿ!" ಈ ಉದಾಹರಣದಲ್ಲಿ ವಾಮನನು ಆಲಂಬನ, ಕಾಂತಿ ಗುಣಾತಿಶಯ ಇವೆಲ್ಲ ಉದ್ದೀಪನ, ಸ್ತುತಿ ಅನುಭಾವ, ಧೈರ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿಕವು ಸಂಚಾರಿಯು, ವಿಸ್ಮಯ ಸ್ಥಾಯಿಯು.

೯. ಶಾಂತರಸ:—ವಿರಕ್ತನ ಭಾಷಣ:—"ಸರ್ಪವಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಮುತ್ತಿನ ಸರವಾಗಲಿ, ಪುಷ್ಪಶಯ್ಯೆಯಾಗಲಿ, ಅಥವಾ ಶಿಲೆಯಾಗಲಿ, ರತ್ನವಾಗಲಿ ಇಲ್ಲವೆ ಮಣ್ಣುಮುದ್ದೆಯಾಗಲಿ, ಶತ್ರುವಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಮಿತ್ರನಾಗಲಿ, ಹುಲ್ಲಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಸ್ತ್ರೀಸಮುದಾಯವಾಗಲಿ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಮದೃಷ್ಟಿಯನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು, ಪುಣ್ಯಾರಣ್ಯದಲ್ಲಿ ಶಿವ! ಶಿವ! ಎಂದು ನಾಮಜಪವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ನನ್ನ

ದಿವಸಗಳು ಹೋಗುತ್ತವೆ." ಈ ಉದಾಹರಣದಲ್ಲಿ ಮಿಥ್ಯಾಭೂತವಾದ ಜಗತ್ತು ಆಲಂಬನವು,ತಪೋವನಾದಿಕ ಉದ್ದೀಪನವು, ಸರ್ಪ ಮುತ್ತಿನಹಾರ ಮೊದಲಾದವು ಗಳ ಮೇಲೆ ಸಮದೃಷ್ಟಿ ಅನುಭಾವವು, ಮತಿ, ಧೃತಿ, ಹರ್ಷ ಇವು ಸಂಚಾರಿಗಳು, ನಿರ್ವೇದ ಸ್ಥಾಯಿಯು.

ರಸ ಮತ್ತು ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ ಬಳಿಕ 'ರಸಾಭಾಸ' 'ಭಾವಾ ಭಾಸ' ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದು ಕ್ರಮಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮುಖ್ಯ ಮುಖ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಗತಿಗಳ ಸ್ಥೂಲಮಾನದಿಂದ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಡಬೇಕೆಂದು ಬರೆದಿರುವ ಈ ನಾಲ್ಕು ಪುಟಗಳಲ್ಲಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಸೋದಾ ಹರಣವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಬರೆ ಒಂದೆರಡು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಬರೆಯೋಣ. ಆಭಾಸವೆಂದರೆ ಛಾಯೆ ಸರಿಯಾದುದಲ್ಲವೆಂಬ ಅರ್ಥವು. ರಸದ ಆಭಾಸವು ರಸಾಭಾಸವು, ಭಾವದ ಆಭಾಸವು ಭಾವಾಭಾಸವು. ಅನೇಕ ವಿಧದಿಂದ ರಸಾಭಾಸವೂ ಭಾವಾಭಾಸವೂ ಉಂಟಾಗಬಹುದು. ಮಂಡೋದರಿಯಲ್ಲಿ ರಾವಣನ ಶೃಂಗಾರವು ರಸವಾಗುವುದು. ಅನ್ಯಸ್ತ್ರೀಯರಲ್ಲಿ ಅದು ರಸಾಭಾಸವಾಗುವುದು. ಸಮಾನ ಶತ್ರುವಿನಲ್ಲಿ ಪರಾಕ್ರಮವು ವೀರರಸವು. ಗುರುಹಿರಿಯರಲ್ಲಿ ಅದು ರಸಾಭಾಸವು. ಇದೇ ಮೇರೆಗೆ ಇತರ ರಸಗಳು ಸದಭಿರುಚಿಗೆ ಮೆಚ್ಚದುದಲ್ಲ ರಸಾಭಾಸವಾಗುವವು. ರತಿ, ಹಾಸ ಇತ್ಯಾದಿ ಭಾವಗಳು ಕೂಡ ಇದೇ ಮೇರೆಗೆ ಅನುಚಿತವಾದಲ್ಲಿ *ಆಭಾಸಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಎರಡು ಮೂರು ಭಾವಗಳು ಏಕತ್ರ ಸೇರಿದುದಲ್ಲಿ ಅದು ಭಾವಶಬಲತೆಯಾಗುವುದು ಇದರಂತೆಯೆ ಭಾವೋದಯ, ಭಾವಸಂಧಿ ಮುಂತಾದ ಇತರ ಭೇದಗಳೂ ಇವೆ.

ರಸಭಾವಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ ಬಳಿಕ ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕೊಡುವುದುಂಟು. ಅವು ನಿರ್ವೇದ (ಸ್ವತಿರಸ್ಕಾರ) ಗ್ಲಾನಿ (ದಣಿ), ಶಂಕೆ ಇತ್ಯಾದಿ ೩೩ ಇವೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸ ಹೋದರೆ ಈ ಪರಿಶಿಷ್ಟವೆ ಒಂದು ಗ್ರಂಥವಾದೀತು. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬೇರೆ ಕನ್ನಡ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಇವು ನಿರೂಪಿ ಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಆದುದರಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವದಿಲ್ಲ.

ಹಿಂದಿನ ಒಂದು ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ (ನಾಟಕ ಕಾವ್ಯಗಳ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ) ಬರದ ವೈದರ್ಭಿ, ಗೌಡಿ, ಪಾಂಚಾಲಿ ಈ ರೀತಿಗಳ ಉದಾಹರಣಗಳನ್ನು ಈಗ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಕೊಡುವೆವು.

ಮಾಧುರ್ಯ† ಗುಣವನ್ನು ತೋರಿಸುವ, ಲಲಿತಸ್ವರೂಪವಾದ, ಚಿಕ್ಕ

* ಭಾವಳ ಬಲತೆ ಎಂದರೆ ಭಾವವಿಶ್ರಮಣ. † ಮಾಧುರ್ಯ, ಓಜಸ್ಸು, ಪ್ರಸಾದ ಈ ಗುಣಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಸೋದಾಹರಣವಾಗಿ ಪುಟ ೧೪ ಟಿಪ್ಪಣಿಯಲ್ಲಿ ಕೊಡಲ್ಪಟ್ಟವೆ.

ಚಿಕ್ಕ ಸಮಾಸಗಳುಳ್ಳ ರೀತಿ (ರಚನೆ) ವೈದರ್ಭಿಯು. "ಅಸಂಗಸ ಮಂಗಲ ಭೂಮಿಯಾದ ಆ ಲಲನಾಮಣಿಯ ಅಪಾಂಗಭಂಗಿಗಳು ತರುಣರ ಅಂತಃ ಸಂತಾಪಸಂತತಿಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತವೆ." ಇದರಲ್ಲಿ ನಂಗ, ಪಾಂಗ, ಅಂತಃ, ಸಂತಾಪ, ಸಂತತಿ ಇತ್ಯಾದಿ ವರ್ಣಗಳು ಮಾಧುರ್ಯ ಗುಣ ವ್ಯಂಜಕಗಳು. ಲಲಿತಸ್ವರೂಪವುಳ್ಳವುಗಳು, ಲಲನಾಮಣಿ, ಅಪಾಂಗಭಂಗಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಇವು ಲಘು ಸಮಾಸಗಳು, ದೀರ್ಘಸಮಾಸಗಳಲ್ಲ.

ಓಜೋಗುಣವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸುವ, ವಿಪುಲಸಮಾಸಗಳುಳ್ಳ ಉದ್ಭಟ ವಾದ ರೀತಿ ಗೌಡಿಯು. "ಚಂಚದ್ ಭುಜಭ್ರಮಿತ ಚಂಡಗದಾಭಿಘಾತದಿಂದ ಸಂಚೂರ್ಣಿತೋರುಯುಗಲನಾದ ಸುಯೋಧನನ ಘನಶೋಣಿತದಿಂದ ಶೋಣಿತ ಪಾಣಿಯಾದ ಈ ಭೀಮನು ನಿನ್ನ ಕಚಗಳನ್ನು, ದೇವಿಯೆ, ಭೂಷಿಸುವನು." ಇದರಲ್ಲಿ ಓಜೋಗುಣ ವ್ಯಂಜಕವಾದ ಭ, ಘ, ಧ ಇತ್ಯಾದಿ ವರ್ಣಗಳಿದ್ದು, ದೀರ್ಘಸಮಾಸಗಳೂ ಕೂಡ ಇವೆ.

ಮಾಧುರ್ಯ, ಓಜೋಗುಣ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾದ ಮತ್ತು ನಾಲ್ಕೈದು ಸಮಾಸಪದ ಗಳುಳ್ಳ ಬಂಧವು ಪಾಂಚಾಲಿಕೆಯು. "ಮಧುಬೋಧಿತಮಾಧವೀಮಧು ಸಮೃದ್ಧಿಸಮೇಧಿತ ಮೇಧೆಯೂ, ಉನ್ಮದ ಧ್ವನಿಧಾರಿಣಿಯೂ ಆದ ಮಧುಕ ರಾಂಗನೆಯು ನಿಭೃತಾಕ್ಷರವಾಗಿ ಗಾನಮಾಡಿದಳು. ("ಮಧುಬೋಧಿತ" ಎಂದರೆ ವಸಂತಋತುವಿನಿಂದ ಪ್ರಕಾಶಿತವಾದ "ಮಾಧವಿ"ಯ ಎಂದರೆ ಬೆಟ್ಟಮಲ್ಲಿಗೆಯ "ಮಧುಸಮೃದ್ಧಿ"ಯಿಂದ "ಸಮೇಧಿತ ಮೇಧೆ"ಯಾದ ಎಂದರೆ ಸಂವರ್ಧಿತವಾದ ಎಂಬ ಅರ್ಥ.)

ಈ ಮೂರು ರೀತಿಗಳಲ್ಲದೆ ಲಾಟಿ ಎಂಬದೊಂದು ನಾಲ್ಕನೆಯ ರೀತಿ ಇದೆ. ಅದು ವೈದರ್ಭಿ ಪಾಂಚಾಲಿಗಳ ಮಧ್ಯವರ್ತಿಯು. ಆದುದರಿಂದ ಇನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವಾಗಿ ಉದಾಹರಿಸಲಿಲ್ಲ.

ಈ ಮೇರೆಗೆ ರಸ, ಭಾವ, ರಸಾಭಾಸ, ಭಾವಾಭಾಸ, ಸಂಚಾರಿಭಾವ, ರೀತಿ ಇವುಗಳ ವಿಷಯವಾಗಿ ಸ್ಥೂಲಮಾನದಿಂದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿವರಿಸಿ ಈ ಪರಿಶಿಷ್ಟ ಭಾಗವನ್ನು ಸಮಾಪ್ತಿಗೊಳಿಸುವೆವು.

